TÉCNICA PARA O ATOR

A ARTE DA INTERPRETAÇÃO ÉTICA

UTA HAGEN COM HASKEL FRANKEL

martins fontes
selo martins

A atriz e professora Uta Hagen pede "respeito pela interpretação" – uma referência explícita, no título original desta obra, "ao fato de que todo leigo se considera um crítico capaz".

O debate sobre a ética é uma marca do discurso da autora, que ressalta: o ator deve buscar o autoconhecimento e lutar pelo valor da arte. Hagen tampouco ignora aqui os problemas cotidianos vividos pelo profissional do teatro – a batalha dos testes de elenco, as pressões de produção, os jogos de poder.

Técnica para o ator – a arte da interpretação ética é um livro de reflexões inteligentes e relatos elucidativos, que tornam sua leitura agradável, e não árida, como se poderia esperar de um método organizado. Uta Hagen propõe, com bastante clareza, exercícios eficientes, que nasceram das questões humanas e técnicas que vivenciou na prática. Uma obra para atores e profissionais da interpretação de todos os níveis, bem como para aqueles que se interessam pela arte e pela ética.

Paulo Santoro

Coleção Todas as Artes

Das tradicionais sete artes às concepções mais contemporâneas, a arte vem ampliando seu domínio e efeito sobre o mundo. Todas as artes é uma coleção que pretende refletir essa diversidade de manifestações, teorizadas por críticos, filósofos, acadêmicos e profissionais que fazem da arte seu ofício.

Uta Hagen, importante atriz teatral norte-americana, dedicou grande parte de sua vida à pesquisa e ao ensino de interpretação. Falecida em 2004, aos 84 anos, deixou diversas obras, entre as quais este método organizado e moderno de atuação, que revela a *arte* que existe subjacente à técnica.

ISBN 978-85-99102-50-3

9 788599 102503

Projeto gráfico: Joana Jackson

martins fontes
selo martins

UTA HAGEN

TÉCNICA PARA O ATOR:
A ARTE DA INTERPRETAÇÃO ÉTICA

COM HASKEL FRANKEL

Tradução
MILTON CAMARGO MOTA

martins fontes
selo martins

Para Herbert, que esclarece e ilumina e
tem sido sempre um exemplo sublime

o original desta obra foi publicado em inglês com o título
Respect for acting
© 1973, Uta Hagen. All rights reserved.
This translation published under license.
© 2007, Livraria Martins Fontes Editora Ltda., São Paulo.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da
Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Publisher *Evandro Mendonça Martins Fontes*
Coordenação editorial *Vanessa Faleck*
Produção editorial *Valéria Sorilha*
Heda Maria Lopes
Preparação *Paulo Santoro*
Revisão *Adriane Gozzo*
Eliane Santoro
Maya Indra Oliveira
Pamela Guimarães

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Hagen, Uta
Técnica para o ator: a arte da interpretação ética / Uta Hagen com Haskel Frankel; [tradutor Milton Camargo Mota]. – São Paulo: Martins, 2007. – (Coleção Todas as Artes)

Título original: Respect for acting.
ISBN 978-85-99102-50-3

1. Artes cênicas 2. Arte dramática I. Frankel, Haskel. II. Título. III. Série.

06-7269 CDD-792.028

Índices para catálogo sistemático:
1. Poesia : Literatura portuguesa : História e crítica 869.109

Todos os direitos desta edição para o Brasil reservados à
Martins Editora Livraria Ltda.
Av. Dr. Arnaldo, 2076
01255-000 São Paulo SP Brasil
Tel. (11) 3116.0000
info@emartinsfontes.com.br
www.martinsfontes-selomartins.com.br

SUMÁRIO

PARTE 1

O ATOR

Introdução 9
1. Conceito 20
2. Identidade 35
3. Substituição 51
4. Memória emotiva 67
5. Memória sensorial 75
6. Os cinco sentidos 86
7. Pensar 93
8. Andar e falar 97
9. Improvisação 103
10. Realidade 105

PARTE 2

OS EXERCÍCIOS COM OBJETOS

Introdução 113
11. O exercício básico com objetos 126

12. Três entradas 131
13. Imediação 140
14. A quarta parede 145
15. Dotação 153
16. Falar consigo mesmo 161
17. Ao ar livre 168
18. Forças condicionantes 174
19. História 181
20. Ação do personagem 187

PARTE 3

A PEÇA E O PAPEL

Introdução 195
21. Primeiro contato com a peça 197
22. O personagem 204
23. Circunstâncias 212
24. Relação 221
25. O objetivo 233
26. O obstáculo 240
27. A ação 244
28. O ensaio 254
29. Problemas práticos 265
30. Comunicação 280
31. Estilo 284
Epílogo 289

Índice onomástico 291
Índice remissivo 293

PARTE 1

O ATOR

INTRODUÇÃO

Todos temos crenças e opiniões apaixonadas sobre a arte da interpretação. As minhas próprias são novas apenas na medida em que se cristalizaram para mim. Passei a maior parte da vida no teatro e sei que na arte o processo de aprendizagem nunca termina. As possibilidades de crescimento são ilimitadas.

Eu costumava aceitar opiniões como: "Você nasceu para ser atriz"; "Os atores nunca sabem realmente o que estão fazendo no palco"; "Interpretação é puro instinto não pode ser ensinada". Durante o breve período em que também acreditei nessas afirmações, eu, como qualquer pessoa que pensa dessa maneira, não tinha nenhum respeito pela interpretação.

Muitas pessoas que exprimem tais crenças, incluindo alguns atores em atividade, podem admirar o fato de um ator ter uma voz e um corpo treinados, mas acreditam

que qualquer aprendizado adicional só pode vir da atuação real diante de uma plateia. Acho isso parecido com o método 'afunde ou nade' de apresentar uma criança à água. As crianças *submergem,* e nem todos os atores se desenvolvem pela mera presença física num palco. Um jovem pianista talentoso, hábil na improvisação ou em tocar de ouvido, pode ser uma sensação passageira num *night club* ou na televisão, mas sabe que é melhor não tentar um concerto para piano de Beethoven. Os dedos do pianista simplesmente não conseguirão executá-lo. Um cantor *pop* com a voz destreinada pode ter sucesso semelhante, mas não com uma cantata de Bach, porque romperia as cordas vocais. Uma bailarina sem treino não tem esperança alguma de dançar em *Giselle,* pois romperia os tendões. Em sua tentativa, eles vão arruinar o concerto, a cantata e *Giselle* também para eles mesmos, pois, se um dia finalmente estiverem preparados, só se lembrarão dos erros do passado. Mas um jovem ator, se tiver a oportunidade, vai mergulhar em *Hamlet* sem pensar duas vezes. Ele deve aprender que, enquanto não estiver pronto, está destruindo a si mesmo e ao papel.

Mais do que nas outras artes performáticas, a falta de respeito pela interpretação parece nascer do fato de que todo leigo se considera um crítico capaz. Nenhuma plateia leiga discute sobre o braço ou o toque do violinista, a paleta ou a pincelada de um pintor, ou a tensão que pode causar um

entrechat ruim – mas está sempre disposta a passar fórmulas para o ator. Os familiares e agentes do ator despencam no camarim e dão conselhos: "Acho que você não chorou o suficiente", "Acho que sua 'Camille' devia usar mais blush", "Você não acha que devia ofegar mais um pouco?". E o ator os ouve, formando a criminosa noção de que nenhuma habilidade, técnica ou arte são necessárias na interpretação.

Alguns poucos gênios tiveram sucesso nesse mundo do 'afunde ou nade', mas eram gênios. Intuitivamente encontraram um modo de trabalho que talvez eles próprios não saberiam definir. Mas, embora não possamos ser todos talentosos assim, podemos alcançar um nível mais alto de representação do que esse, resultado dos costumes desleixados do passado.

Laurette Taylor[1] tornou-se um modelo para mim desde que a vi interpretando a sra. Midget em *Outward bound.* Seu trabalho parecia desafiar qualquer análise. Fui vê-la várias vezes como sra. Midget e, depois, como Amanda em *À margem da vida.* Eu ia para estudar e aprender e toda vez sentia que não tinha aprendido nada, porque ela simplesmente me hipnotizava a ponto de eliminar minha objetividade. Anos mais tarde, fiquei fascinada ao ler a biografia *Laurette,* escrita por sua filha Marguerite Courtney, e saber que, já na virada do século, sua mãe tinha descoberto um

1. Laurette Taylor (1884-1946): Importante atriz norte-americana de teatro, participou de alguns filmes e influenciou fortemente os atores de sua geração. (N. E.: esta e as demais notas com dados biográficos foram inseridas nesta edição.)

método de analisar seus papéis de uma maneira que correspondia muito aos princípios em que passei a acreditar depois. Laurette Taylor iniciava seu trabalho construindo o plano de fundo da personagem que ia representar. Ela trabalhava para se identificar com esse plano, até se convencer de que era a personagem, nas circunstâncias apresentadas, com as relações dadas. O trabalho não parava antes que ela, em suas próprias palavras, estivesse 'vestindo as calças' da personagem! Ela passava os ensaios explorando lugares, observando como um falcão os outros atores, deixando as relações crescerem, considerando todas as possibilidades para seu comportamento. Ela se recusava a decorar as falas até que estas se tornassem parte integrante de sua vida no palco. Recusava-se a mostrar resultados rápidos. Revoltava-se contra as convenções de palco e a imitação. E, depois de tudo isso, ainda insistia em dizer que não tinha técnica nem método de trabalho.

Diz-se que os Lunts rejeitavam a interpretação derivada do 'método'*, mas tive uma experiência com eles que ia além do método da maioria dos atores do 'método'. No último ato de *A gaivota*, de Tchékhov, durante a grande cena entre Nina e Konstantin, os outros membros da casa devem estar jantando na sala contígua. O sr. Lunt[2] e

* Referência à técnica de atuação baseada no sistema de Stanislavski e desenvolvida por Lee Strasberg no Actors Studio. (N. T.)

2. Alfred Lunt (1892-1977): Ator norte-americano, agraciado por três vezes com o Tony Award (1954, melhor diretor; 1955, melhor ator dramático; 1970, prêmio especial conjunto dedicado a ele e à sua esposa, Lynn Fontanne). Lunt e Fontanne revolucionaram o modo de interpretar Shakespeare, apresentando os textos do dramaturgo inglês de maneira mais fluente, distante do modo declamatório e rebuscado da época.

a sra. Fontanne[3] trabalharam incansavelmente nessa cena de jantar que ocorre nos bastidores, improvisando um diálogo, decidindo que comida estariam comendo, buscando o comportamento de ambos nessa refeição. Durante a peça, quando saíam do palco, os Lunts realmente se sentavam a uma mesa de jantar na coxia, comiam, conversavam e depois retornavam com a realidade de terem feito uma refeição. As pessoas na plateia não percebiam isso nem de relance, mas ouviam o tinir das louças, dos copos e dos talheres, e também o diálogo em surdina fora de cena, como um brilhante contraponto da cena trágica que se desenrolava no palco. E os atores tinham, com isso, uma continuidade de sua existência.

Paul Muni[4] também negava um 'método' de trabalho ao desenvolver um personagem. Mas, na prática real, às vezes ia viver durante semanas numa região em que seu personagem poderia ter vivido ou nascido. O sr. Muni passava por um processo de pesquisa e trabalho tão profundo, tão subjetivo, que às vezes era uma tortura assistir àquilo.

Não podemos esquecer que Stanislavski foi até os melhores atores de sua época, observou-os, questionou-os a respeito da abordagem de seu trabalho e, a partir dessas descobertas, formulou seus preceitos. (Ele não os inventou!)

---

3. Lynn Fontanne (1887-1983): Inglesa de nascimento, foi casada com Alfred Lunt, com quem desenvolveu a carreira como atriz de teatro.

4. Paul Muni (1895-1967): Ator nascido na Áustria, de pais judeus também atores, migrou para os Estados Unidos em 1902. Trabalhou em produções da Broadway e também em filmes de Hollywood, como *Scarface* e *A noite sonhamos.*

Uma das melhores lições que aprendi foi com o grande ator alemão Albert Basserman[5]. Trabalhei com ele no papel de Hilde em *Solness, o construtor,* de Ibsen. Ele já tinha mais de 80 anos, mas era tão 'moderno' em sua concepção do papel de Solness e em suas técnicas como qualquer outra pessoa que eu tenha visto ou com quem tenha trabalhado. Nos ensaios, ele ia tateando o caminho com o novo elenco. (O papel estava em seu repertório havia mais de quarenta anos.) Ele nos observava, nos ouvia, adaptava-se a nós, enquanto executava suas ações apenas com uma pequena parte de sua energia de representação. No primeiro ensaio geral, ele começou a representar com carga total. Surgiu no ritmo de sua fala e em sua conduta uma realidade tão vibrante que me arrebatou. Eu ficava esperando que ele terminasse suas intenções para que eu pudesse ter minha 'vez'. Em consequência, eu criava um grande buraco no diálogo ou desesperadamente o cortava para evitar outro. Eu estava esperando o habitual 'agora é sua vez; depois é a minha'. No final do primeiro ato, fui até o camarim dele e disse: "Senhor Basserman, peço mil desculpas, mas nunca sei quando o senhor terminou!". Ele me olhou com espanto e respondeu: "Eu nunca termino! Nem você deveria terminar".

As influências em meu desenvolvimento, à parte os excelentes artistas que observei ou com quem trabalhei, foram inúmeras. Na casa de meus pais, os instintos e a

5. Albert Basserman (1867-1952): Ator de cinema e teatro, nasceu na Alemanha e faleceu na Suíça. Sua atuação em *Correspondente estrangeiro* (1940), de Alfred Hitchcock, rendeu-lhe uma indicação ao Oscar.

expressão criativos eram considerados valiosos e nobres. O talento andava com a responsabilidade por ele. Ensinaram-me que o trabalho concentrado era um prazer em si. Tanto meu pai como minha mãe viveram dessa forma e me deram esse exemplo. Também me mostraram que o amor pelo trabalho é independente do sucesso exterior.

Sou grata a Eva Le Gallienne por ter sido a primeira a acreditar em meu talento, por ter me colocado num palco profissional, por defender uma reverência ao teatro, por me ajudar a crer que o teatro deve contribuir para a vida espiritual de um país. Sou grata aos Lunts por terem me passado uma disciplina teatral rigorosa, que ainda está na medula de meus ossos.

Tive uma transição incomum de amadora a profissional. A palavra 'amador' se referia em sua origem a um amante ou a alguém que buscava algo por amor. Agora é sinônimo de diletante, de artista inapto, de alguém atrás de um *hobby* ou passatempo. Quando eu era muito jovem e também depois, quando, ainda jovem, fui empregada no teatro, eu era uma amadora no sentido original. Perseguia meu trabalho por amor. E o fato de receber um pagamento não tinha relação essencial com esse amor. Na melhor das hipóteses, ser paga significava ser levada a sério nesse amor pelo meu trabalho. Sem dúvida, eu era inapta. Minha força como atriz estava na fé inabalável que eu tinha no 'fazer crer'. Eu me fazia crer nas personagens que me eram dadas e nas circunstâncias de suas vidas nas ações da peça.

Inevitavelmente, no processo de aprendizagem e de transição de amadora a profissional, perdi um pouco do amor e encontrei meu caminho adotando os métodos e as atitudes dos 'profissionais'. Aprendi o que agora chamo de 'truques' e cheguei a ficar orgulhosa de mim mesma. Logo aprendi que, se fizesse minha última saída como Nina em *A gaivota* com total atenção nos motivos de minha despedida e sem nenhuma atenção ao efeito no espectador, haveria lágrimas e silêncio na plateia. Se, no entanto, eu jogasse minha cabeça para trás corajosamente, assim que me dirigisse para a porta, eu receberia uma salva de aplausos. Fiquei com o truque que trazia aplausos. Eu poderia listar páginas de exemplos de como adquirir técnicas de 'entrada limpa', lágrimas e risadas fabricadas, qualidades 'líricas' etc. – tudo para obter efeitos externos calculados. Eu me via como uma profissional genuína que não tinha mais nada a aprender, apenas outros papéis para tornar bem-sucedidos. Comecei a desgostar da arte da interpretação. Ir trabalhar no teatro se tornou um fardo e uma forma rotineira de ganhar meu dinheiro e minhas críticas. Eu tinha perdido o amor pelo faz de conta. Tinha perdido a fé no personagem e no mundo em que ele vivia.

Em 1947, trabalhei numa peça sob direção de Harold Clurman[6]. Ele abriu um novo mundo para mim no teatro

6. Harold Clurman (1901-1980): Renomado diretor, trabalhou em produções da Broadway, deixou vários escritos sobre suas técnicas teatrais e, no cinema, dirigiu um único filme, *Deadline at dawn (1946)*.

profissional. Tirou meus 'truques'. No início, tive grandes dificuldades, porque, por muitos anos, havia me acostumado a usar direções externas específicas como material para construir a máscara de meu personagem, a máscara atrás da qual eu me escondia durante a peça inteira. O sr. Clurman se recusava a aceitar uma máscara. Ele exigia *a mim mesma* no papel. Aos poucos, meu amor pela interpretação voltou a despertar, quando comecei a lidar com uma estranha e nova técnica de evoluir no personagem. Eu não tinha permissão de começar ou de me preocupar em nenhum momento com uma forma preconcebida. Foi-me dada a garantia de que uma forma seria o *resultado* do trabalho que estávamos fazendo.

Durante a representação da peça, descobri uma nova relação com a plateia, que era tão estreita, tão íntima, que agradeci a Harold Clurman por ter demolido a parede que, tantas vezes, tinha me separado dos espectadores.

Com Herbert Berghof[7] passei a explorar mais profundamente o que eu tinha começado a aprender com Harold. Herbert me ajudou muitíssimo a desenvolver e empregar essas descobertas, a encontrar uma verdadeira técnica de atuação, a fazer um personagem fluir através de mim.

O teatro norte-americano lança problemas infinitos para qualquer ator que pretenda se considerar um artista,

7. Herbert Berghof (1909-1990): Fundou com a esposa, Uta Hagen, o HB Studio, em Nova York, onde ministrava aulas de interpretação.

que queira fazer parte de uma forma de arte. Desde o começo, em que é preciso 'circular' entre agentes, produtores e diretores; passando pelos testes aterrorizantes; às agonias de tentar provar seu valor nos primeiros ensaios; ao senso de comprometimento que você nota em si mesmo, em seus colegas atores, no dramaturgo, desde o primeiro ensaio, passando pelas apresentações em outras cidades, até chegar à noite da estreia em Nova York; à aceitação do público e dos críticos; à especulação de se você vai parar sábado ou trabalhar durante anos, ou talvez nunca mais trabalhar – essas coisas volta e meia me fizeram desiludir do teatro da Broadway, de meu próprio trabalho, dos diretores, dos dramaturgos, da administração, enfim, de cada fase da profissão que escolhi. O único lugar onde experimentei certo grau de realização foi no HB Studio, onde tanto ensino como professora quanto aprendo com os outros.

Tenho sorte de ter encontrado esse lugar, onde posso colocar em prática uma parte de minha luta por crescimento, de minha busca pelo milagre da realidade na interpretação. O HB Studio foi fundado por meu marido, Herbert Berghof. Nós dois lecionamos ali. Atuamos nele com nossos alunos e outros colegas atores. Dirigimos nele. Trabalhamos em peças e cenas que o teatro comercial não pode custear ou não vai apoiar.

Como professora, deixe-me dizer, em relação às páginas seguintes, o que para mim não é modéstia, mas uma coisa óbvia. Não sou autoridade em behaviorismo ou

semântica, nem acadêmica, nem filósofa, nem psiquiatra, e francamente tenho medo dos que declaram ensinar interpretação enquanto mergulham em áreas da vida dos atores que não têm a ver com o palco ou com a sala de aula. Eu ensino interpretação como eu a vejo – a partir dos problemas humanos e técnicos que experimentei na vida e na prática.

Acredito no meu trabalho e no que estamos fazendo no HB Studio. Rezo para que, com paciência e visão de futuro, uma companhia de primeiro nível se desenvolva do Studio, uma companhia guiada por diretores jovens de primeira categoria e, assim esperamos, por jovens dramaturgos. Quando isso acontecer, será uma companhia de pessoas que cresceram juntas, unidas por objetivos comuns e por um modo de trabalho que tem uma linguagem comum e resulta numa forma homogênea de expressão. As quatro paredes para abrigar tal companhia virão em seguida, e talvez então possamos dar uma contribuição real ao teatro norte-americano. Mas, se isso nunca acontecer, ainda será um objetivo pelo qual vale a pena lutar!

1
CONCEITO

Se você tiver a oportunidade de visitar o Museu de Arte Moderna, de Nova York, quando a mostra de filmes "Grandes atrizes" estiver sendo apresentada, verá atuações de Sarah Bernhardt e Eleonora Duse[1], entre outras. Elas viveram e atuaram na mesma época; ambas eram consideradas magníficas. No entanto, suas abordagens da interpretação não eram iguais. Sarah Bernhardt era uma atriz ostentosa, externa, formalista, que refletia a moda de sua época. Duse era um ser humano no palco. Hoje, os maneirismos de Bernhardt fazem rir. Duse comove; é moderna até para os dias de hoje.

Menciono essas duas damas do passado num livro destinado ao ator porque elas representam atualmente duas abordagens da arte de interpretar que têm sido debatidas há séculos no teatro. Essas duas abordagens têm

1. Eleonora Guilia Amalia Duse (1858-1924): Renomada atriz italiana, comparada (e por vezes considerada superior) a Sarah Bernhardt.

nomes que me irritam e me confundem, mas, como você irá ouvi-los com frequência, vou citá-los agora e assim, espero, me livro deles. Uma é a representacional (Bernhardt), a outra, presentacional (Duse).

O ator representacional opta deliberadamente por imitar ou ilustrar o comportamento do personagem. O presentacional tenta revelar o comportamento humano pelo uso de si mesmo, por uma compreensão de si mesmo e, consequentemente, por uma compreensão do personagem que está retratando. O ator representacional encontra uma forma baseada num resultado objetivo para o personagem, que ele então observa cuidadosamente à medida que o executa. O ator presentacional tem confiança de que uma forma resultará da identificação com o personagem e da descoberta das ações desse personagem, e trabalha no palco por uma experiência subjetiva de cada momento.

Para ilustrar, vou me referir de novo a Bernhardt e Duse. Cada uma, em sua língua nativa, atuou no mesmo melodrama popular da época, cujo ponto alto era o momento em que a esposa, acusada de infidelidade pelo marido, jurava sua virtude: "Je jure, je jure, JE JUUUUUUURE!", proclamava Bernhardt num vibrato crescente de paixão. A plateia se levantava para gritar de admiração. Duse jurava sua virtude suavemente e apenas duas vezes. Ela nunca dizia o terceiro juramento, mas apenas punha a mão na cabeça do filho enquanto olhava direto para o marido. A plateia de Duse rompia em lágrimas.

Uma noite, depois de ser ovacionado pela plateia por seu desempenho, Coquelin, ator francês do século XIX, reuniu os colegas de elenco no camarim e disse: "Derramei lágrimas de verdade esta noite no palco. Peço desculpas. Isso não vai acontecer de novo". Sua abordagem da interpretação era, obviamente, representacional. Para ele, uma experiência genuína no palco era rejeitada, pois sujaria ou mancharia a atuação.

Creio que a ilustração do comportamento do personagem à custa de remover a própria psique cria, não importa quão brilhante seja o resultado da atuação, uma alienação entre a plateia e o ator. A plateia pode bradar "Bravo!", pode até se levantar e aplaudir, mas estará reagindo da mesma maneira que faria para um acrobata ou um funâmbulo – ela aplaude a habilidade visível, a proeza realizada. Mas a empatia vital com o comportamento humano, o envolvimento emocional entre ator e plateia estarão ausentes.

A interpretação formalizada, externa (representacional), tem forte tendência de seguir a moda. A interpretação interna (presentacional) rejeita a moda e, por consequência, pode se tornar tão atemporal como a própria experiência humana.

Acho que a esta altura está claro com quem fico. Certamente é com a Duse, que, uma vez acusada de ser muito parecida em todos os papéis, respondeu que, como artista, a única coisa que tinha a oferecer era a revelação da alma. Mas, se prefiro Duse e a abordagem presentacional da interpreta-

ção, não rejeito *in totum* a representacional. Fazer isso seria rejeitar atores brilhantes que atingiram sua meta ao longo desse caminho. Rejeito a abordagem representacional apenas para mim mesma, como atriz e professora. Preciso trabalhar numa abordagem do teatro que funcione para mim. Como professora, só posso ensinar aquilo em que acredito.

Para um aspirante a ator, o pré-requisito é *talento*. Tudo o que você pode fazer é esperar essa dádiva de Deus. O talento é um amálgama de alta sensibilidade; fácil vulnerabilidade; equipamento sensorial aguçado (visão, audição, toque, olfato, paladar *intensos);* uma imaginação fértil, mas também um pé na realidade; o desejo de comunicar as próprias experiências e sensações, para se fazer ouvir e ver.

Só talento não basta. Caráter e ética, um ponto de vista sobre o mundo em que você vive e educação podem e devem ser adquiridos e desenvolvidos.

O ideal é que o jovem ator tenha ou busque conhecimento profundo de história, literatura, linguística (línguas estrangeiras são um toque a mais), como também de todas as outras formas de arte – música, pintura e dança –, além de história do teatro e introdução ao teatro.

O treinamento e o aperfeiçoamento do instrumento externo – abrangendo corpo, voz e fala – são essenciais para um ator sério. Esse instrumento é o violino no qual ele vai tocar. Ele deve ter consciência de que tal instrumento pode ser comparado a um Stradivarius e que ele, o ator, deve transformá-lo em um e tratá-lo como tal.

Como voz, fala e corpo não estão em meu âmbito como professora, devo simplesmente supor que todo ator sério o bastante para ler este livro nunca vai parar de desenvolver suas capacidades físicas por meio da dança, esgrima, ginástica etc., nem de trabalhar pelo domínio da produção vocal e do registro correto da linguagem. Todas as partes de seu instrumento devem ser ágeis o suficiente para responder às exigências físicas e psicológicas que o ator pode lhe fazer quando salta, na peça, para a ação física e verbal do personagem. Um jovem ator que fracassa como Romeu – por mais brilhante que seja sua técnica interior – porque não conseguiu se livrar da fala do Brooklyn ou do andar de pombo só pode pôr a culpa na própria preguiça.

A beleza física não é um pré-requisito para se tornar um ator. Poucas de nossas estrelas atuais são fisicamente bonitas no sentido convencional. No entanto, os melhores atores, homens e mulheres, podem criar beleza para uma plateia. Se você pensar num bebê bonito, talvez se lembre de que ele aceita graciosamente a admiração que chega até ele de modo espontâneo. O bebê que não é tão belo precisa estender a mão para os outros e rapidamente aprende, com a necessidade, a fazer palhaçadas e várias coisas para chamar a atenção. Ele aprende o que o ator deve aprender para dizer através da arte: "Eu estou aqui, olhem para mim!". Com frequência, o ator fisicamente bonito é amaldiçoado com a passividade da conquista fácil. Ele aceita e espera que todos cheguem até ele, em vez de lhes estender a mão.

Brilhantismo intelectual não é essencial. Um ator intelectual pode, por causa do intelectualismo, se distanciar dos reais impulsos da interpretação, enquanto o colega menos dotado mentalmente pode, desde que não seja estúpido e insensível, atuar de maneira maravilhosa se tiver compreensão do comportamento humano. (Não quero insinuar com isso que, se você for muito inteligente ou bonito, não terá futuro no teatro.)

É preciso ter um ponto de vista sobre o mundo ao redor, a sociedade em que você vive; um ponto de vista sobre como a arte pode espelhar seu julgamento.

Rebelar-se ou revoltar-se contra o *status quo* está na própria natureza de um artista. Um ponto de vista pode resultar do desejo de mudar a situação social ou familiar, a vida política, as condições do meio ambiente e do próprio teatro. Rebelião ou revolta não se expressa necessariamente pela violência. Uma pincelada suave, lírica, pode ser um meio de expressão igualmente poderoso. Retratar as coisas como elas são, mostrar um espelho para a sociedade pode ser também um discurso de inconformismo. Você deve se perguntar: "Como posso pôr tudo isso na declaração que quero fazer no teatro?".

Quando tiver decidido o que deseja expressar, deve decidir de que tipo de teatro gostaria de participar. E agora começam seus problemas reais!

Muitas outras áreas do empreendimento artístico oferecem a oportunidade de trabalhar como artista ou como

artífice comercial. No estado atual, o teatro é, pela própria estrutura, comercial. A mais refinada e profunda peça na Broadway foi produzida para ganhar dinheiro, não apenas para servir, iluminar ou enriquecer a vida dos suficientemente ricos para pagar um ingresso. Se a peça *realmente* presta um serviço, isso é mero acaso e extremamente raro. Se você decidiu se tornar um ator comercial (profissão honrável que não estigmatizo de modo nenhum), terá infinitos problemas práticos no teatro, na televisão e no cinema. Mas, se quer ser um artista de teatro sério, esses problemas serão infinitamente multiplicados por frustrações emocionais, culpas e anseios.

No fim da década de 1950, Jean Louis Barrault[2] reclamou do teatro na França. Disse que estava muito parecido com a Broadway, no sentido de que os teatros estavam se tornando estacionamentos. No começo pensei que ele queria dizer sujos e abarrotados. Depois me dei conta de que queria dizer que os teatros estavam simplesmente sendo alugados como espaços para estacionar por um momento, em vez de representarem *nosso* teatro, *nossa* casa com a própria identidade em que todas as produções devem exprimir nosso ponto de vista sobre o mundo em que vivemos; em que você pode até mesmo revelar sua alma (Duse) por meio da arte.

2. Jean Louis Barrault (1910-1994): Ator francês notabilizado por seus trabalhos com o dramaturgo Paul Claudel. Em 1957, recebeu um Tony Award especial pelo conjunto de sua obra.

Barrault tinha um ponto de vista romântico, liberal, ligeiramente místico de seu próprio *Théâtre*, que se manifestou em sua escolha das peças e na concepção de representação, contrapondo-se, digamos, ao político e socialista Théâtre Nationale Populaire, de Jean Villard[3] e Gérard Philipe[4], ou à abordagem acadêmica, tradicional, da Comédie Française. Todos os três teatros subsidiados funcionaram simultaneamente em Paris por muitos anos, com outros grupos que tinham os próprios pontos de vista. Às vezes, mais de um teatro produzia a mesma peça ao mesmo tempo, mas cada um com um ponto de vista distinto. Barrault temia que esses teatros individualistas fossem ameaçados pelas circunstâncias 'comerciais' que invadiam a cena teatral parisiense.

Nos Estados Unidos, nem conhecemos o que Barrault temia. Nosso teatro com ponto de vista não é ameaçado porque nunca existiu, a não ser na cabeça de artistas isolados. Consequentemente, não temos uma verdadeira tradição de ir ao teatro. O teatro ainda não é parte de nossa vida, uma necessidade, um alimento para nossa vida espiritual. Nós, atores, nunca tivemos um 'lar' como Barrault o entendia.

A Alemanha Ocidental tem mais de 275 teatros subsidiados e é menor que o estado de Wisconsin. Seus teatros são subsidiados pelo Estado, pela municipalidade, pela

3. Jean Villard (1895-1982): Ator, compositor e intérprete suíço.
4. Gérard Philipe (1922-1959): Ator francês, estreou nos palcos em 1942. Ficou conhecido por suas atuações no cinema.

indústria e pelo comércio. As pessoas *esperam* esse subsídio. Reverenciam e honram o artista que serve no teatro – por um salário para viver, não por dinheiro. Nos Estados Unidos, nossos espectadores, amigos, familiares e vizinhos pensam que não valemos nada se trabalhamos para ganhar pouco. Mas, com certeza, a compensação do respeito é bem maior que o dinheiro.

Nos Estados Unidos, houve muitos teatros com ponto de vista que quase tiveram êxito – ou o tiveram por vários anos. Já faz muito tempo que vimos nascer o Provincetown Players, o antigo Theatre Guild, o Civic Repertory e o Group Theater[5]. Desde então, cada década nos trouxe outras tentativas de estabelecer companhias significativas e permanentes. Estou certa de que muitas delas são conhecidas. O fracasso final dessas nobres aventuras esteve quase sempre ligado ao sucesso de um ou mais indivíduos que se deram bem e partiram rumo ao sucesso num filme ou numa peça comerciais. A aventura que lhes tinha servido foi deixada para trás, apenas um trampolim para ser abandonado por aqueles que o usaram para alcançar alturas maiores. O potencial desses teatros foi devorado pelo teatro comercial.

5. Grupos de teatro experimental surgidos nas primeiras décadas do século XX nos Estados Unidos. O Provincetown Players foi uma companhia amadora iniciada em 1915, que fazia parte do "Little Theatre Movement" e congregava anarquistas, socialistas, feministas e adeptos do amor livre. O Civic Repertory nasceu em 1926, em Nova York, por iniciativa de Eva Le Gallienne e seguia os moldes de Stanislavski. Theatre Guild foi uma sociedade teatral fundada também em Nova York, em 1918, com a proposta de levar aos palcos peças ditas não comerciais, tanto norte-americanas quanto estrangeiras. O Group Theater foi criado por profissionais do Theatre Guild e enfatizava a importância do trabalho de grupo e a valorização da dramaturgia norte-americana de qualidade.

Inúmeros outros empreendedores se perguntaram por que não conseguiram conquistar o próprio público. Seu propósito é, não raro, simplesmente fazer 'boas' peças. Em geral, apresentam essas boas peças sem nenhum ponto de vista que reflita os problemas atuais. Eles deveriam parar de se questionar e fazer o próprio discurso. Assim vão encontrar seu público.

Manter os próprios ideais ignorando o restante é fácil, mas mantê-los com a plena percepção das circunstâncias existentes não o é. Aceitar 'as coisas como elas são' é a saída oportunista ou uma atitude de ostra; tentar combater isso exige conhecimento e caráter.

Muitas vezes ouvi atores, tanto profissionais ativos quanto jovens iniciantes, proclamarem com paixão: "Quero ser o melhor ator dos Estados Unidos!". Mas o que é isso? Apenas uma declaração de objetivo competitivo que sintetiza a doença norte-americana da ambição pelo sucesso – acompanhado por fama e dinheiro – como prova de valor. Bife, frango, lagosta são todos deliciosos, mas qual é *melhor?* Um pode ser o favorito de certo grupo, porém outros têm outra preferência. Qual é o *melhor* entre Haydn, Mozart e Beethoven? Esses três gigantes da música trabalharam e criaram em Viena na mesma época. Podemos preferir a música de um compositor à de outro, mas não há *o melhor.* Cada um trabalhou para criar *seu* melhor, não para ser *o* melhor.

Uma atriz proeminente me disse uma vez: "Fico tão confusa. Quem estou tentando impressionar? O frentista

ou Brooks Atkinson?[6]". Ela não compreendia que ambos tinham necessidade de oferta, de sustento. Expliquei-lhe que fiquei confusa durante um tempo, quando recebi críticas exaltadas por *A gaivota*. Elas me subiram à cabeça e não saíram até eu assistir a uma sessão de outra jovem atriz que tinha recebido críticas igualmente boas. No meu julgamento, a interpretação dela era medíocre. Fui forçada a reavaliar meu pensamento. Se eu havia repudiado os louvores críticos a uma atriz, que valor poderia atribuir aos meus próprios? Quem, em última análise, além de mim mesma e de alguns colegas cuja opinião eu respeitava, devia ser o juiz de meu trabalho? Comecei a aprender a trabalhar por critérios que não buscavam satisfazer nem ao frentista nem a Brooks Atkinson, mas a mim mesma. Estabeleça os próprios objetivos e faça-o para sua própria aprovação e a dos colegas que você respeita de verdade.

Pela própria natureza de nossa profissão, parece que desenvolvemos mais hábitos preguiçosos do que disciplinados. Um grande bailarino, em seus últimos dias, não pode – nem vai – se apresentar sem horas de prática diária. O pianista Artur Rubinstein e o violinista Isaac Stern não podem – nem vão – tocar um concerto sem prática diária. Enquanto um ator talvez se veja forçado a trabalhar como garçom ou datilógrafo para se sustentar enquanto espera

6. Brooks Atkinson (1894-1984): Um dos mais importantes críticos norte-americanos de teatro, escreveu para o *New York Times* de 1925 a 1960. Em 1947, recebeu um prêmio Pulitzer.

o convite para interpretar o rei Lear, não há desculpa para desperdiçar as horas que lhe pertencem – e a seu verdadeiro trabalho – com farra, diversão e jogos.

Todo ator deve exigir total disciplina de si mesmo se realmente pretende ser ator. Ela pode ser adquirida se já não está no sangue. Um ator muito talentoso pode ser ultrapassado por um talento menor simplesmente por ser preguiçoso, jogar a responsabilidade sobre os outros e ser superficial – um ator que aceita as opções mais fáceis. O de menor talento pode ganhar com disciplina meticulosa e árdua no trabalho, no exame do material e da relação com ele, na dedicação (palavra tão gasta) ao trabalho.

Vou dizer algo sobre ética no teatro. Outros motivos para o colapso de uma aventura bem-intencionada atrás da outra são a indolência e a egomania. Devemos aceitar que o teatro é uma aventura conjunta. Diferentemente do solista, não podemos representar sozinhos no teatro. (Só Ruth Draper[7], a monologuista, podia fazer isso.) Quanto melhor a peça, mais precisamos de uma aventura conjunta. Temos de reconhecer que precisamos da força uns dos outros, e, quanto mais precisamos da camaradagem do outro profissional, melhores são as probabilidades que temos de fazer teatro. Devemos servir à peça servindo uns aos outros; uma atitude

7. Ruth Draper (1884-1956): Dramaturga norte-americana famosa por seus monólogos. Suas atuações influenciaram nomes como George Bernard Shaw, Katharine Hepburn, Maurice Chevalier, Laurence Olivier e Uta Hagen.

de 'estrela' egomaníaca só serve a si mesma e machuca todo mundo, inclusive a 'estrela'.

Devemos almejar 'caráter', no sentido moral e ético da palavra, composto das virtudes de respeito mútuo, cortesia, doçura, gentileza, confiança, atenção aos outros, seriedade, lealdade, bem como os tão necessários atributos de diligência e dedicação.

Muitas vezes, um jovem ator lê que John Barrymore[8] ou Laurette Taylor eram beberrões e conclui que é essa a razão do sucesso deles, e então começa a se embebedar. Ou ele pode se encobrir no exibicionismo de outra estrela ou na vaidade de outra, achando que esses traços nocivos são a chave do sucesso. Considero a vaidade uma doença como o alcoolismo ou um câncer que pode consumir o talento inicial, a sensibilidade e a capacidade de um ator. A autoglorificação e o narcisismo bloqueiam o comportamento espontâneo, a genuína capacidade de troca de qualquer ator. Proteja-se disso como você se protegeria de qualquer doença destrutiva.

Infelizmente, nosso teatro tem poucos exemplos que um aspirante a ator pode seguir. A maioria deles parece nos mostrar que o ator que serve a si mesmo na peça *pode* ser bem-sucedido. Isso deve produzir, e produziu, caos em todo o teatro norte-americano. Se queremos um teatro

8. John Barrymore (1882-1942): Ator norte-americano de teatro e cinema, teve a carreira marcada por um rápido estrelato e um trágico declínio – desencadeado, sobretudo, pelo alcoolismo. Nascido numa família de teatro, foi um dos mais aclamados Hamlet de sua geração.

respeitado nos Estados Unidos, um teatro necessário, devemos nos tornar pessoalmente responsáveis, muito mais do que num país em que o ator já tem um 'lar'. Hoje somos trabalhadores migrantes, colhedores de frutas trabalhando momentaneamente onde somos solicitados, sendo explorados e então seguindo em frente. Temos muitos dos mesmos problemas emocionais e de caráter de outros trabalhadores migrantes.

A frase de Stanislavski está sempre comigo: "Ame a arte em você, não a você na arte".

Lembro com nitidez uma conversa, que já data de anos, entre o brilhante ator francês Gérard Philipe e alguns atores norte-americanos, incluindo a mim mesma. Todos ficamos com inveja de sua posição no Théâtre Nationale Populaire – inveja de ele ter condição de escolher o tipo de teatro que queria defender, da permanência desse teatro e do que ele representava para toda a nação. Um ator gritou frustrado: "Nós *não podemos* ter esse tipo de teatro nos Estados Unidos!".

Philipe respondeu calmamente: "É culpa de vocês". Eu sabia que ele tinha razão, mas levei vários anos para entender por quê. Os atores, como qualquer outro grupo no teatro, são responsáveis por seu estado presente. Estamos o tempo todo manifestando *individualmente* nossas objeções e nossa revolta contra o *status quo,* mas *coletivamente* o alimentamos. Se compreendemos nossas responsabilidades individuais por uma forma de arte, devemos não apenas

corresponder a elas como indivíduos, mas conservar a forma coletiva dessa arte e nos lembrar de que, mais do que qualquer outra coisa, ela é 'um por todos e todos por um'.

Eu me referi a exemplos específicos de teatros e artistas europeus para evitar crítica direta à cena nacional. Apesar dos indícios contrários, recuso-me a aceitar que o teatro norte-americano, em todos os seus ramos – Broadway, off-Broadway, companhias de repertório, teatro regional –, seja incapaz de mudança, revolta ou de desenvolvimento a ponto de servir verdadeiramente a seu público.

2
IDENTIDADE

Se agora estamos de acordo e tomamos o partido do ator que apresenta em vez de representar; se entendemos a necessidade de desenvolver uma técnica interior orgânica também como nosso instrumento externo; se estamos convencidos de que um profundo senso de ética, um desenvolvimento dos melhores elementos de nosso caráter, são essenciais para nos tornarmos bons artistas aptos a servir uma plateia e esclarecê-la sobre a experiência humana, então se pode fazer a pergunta: "Por onde começamos?".

Primeiro, você deve aprender a conhecer *quem* você é. Deve encontrar o próprio senso de identidade, ampliá-lo e aprender a ver como esse conhecimento pode ser aplicado nos personagens que você vai retratar no palco. Suponho que a maioria de vocês, neste ponto, está *teoricamente* do meu lado, embora – pela educação e pela experiência prévias tanto como ator quanto como público – ainda esteja

presa à noção errônea de que se é um ser humano na coxia e um 'ator' no palco. Você tem a tendência de copiar o que vê os outros fazendo num palco, em vez de sondar a própria experiência de vida para criar um novo ser humano no palco.

Vamos supor que você seja escolhido para o papel de Horácio, em *Hamlet*. À mera menção do personagem, cada um de vocês já tem uma imagem pronta baseada nos Horácios já vistos. Duvido que seja um Horácio que já comeu, dormiu, lavou-se ou foi ao banheiro um dia. Isso não significa que seu Horácio vá necessariamente fazer alguma dessas coisas durante a peça – mas ele deveria ser visto como ser humano, não como cópia mecânica de outro ator.

Pense em todas as peças clássicas que quase foram sepultadas para as plateias contemporâneas pela má atuação tradicional. Por que toda dama de companhia da rainha precisa andar como uma bailarina? Por que todo figurante deve ficar rígido como papelão? Por que o rei e a rainha devem soar como péssimos cantores de ópera sem música? Onde estão todos os seres humanos de verdade nessas peças? Estão perdidos atrás de formas falsas, prontas.

Todavia, se aceitamos que a realidade desses personagens não é obtida pela lembrança de outras interpretações ou pelas generalidades-clichê – a realeza é tirânica; os cortesões são graciosos; os bufões, cômicos; os figurantes, eretos –, devemos também aceitar o contrário, ou seja,

que as realidades em que muitas vezes o ator supostamente 'moderno' se apoia, como usar a fala do Brooklyn, coçar a cabeça, arrotar e adotar posturas *blue jeans*, não vão produzir um Horácio que seja amigo íntimo de um príncipe da Dinamarca, que frequentou a Universidade de Wittenberg séculos atrás, que está acostumado à vida na corte etc. Como não podemos encontrar realidade em nenhuma dessas direções, devemos então admitir que não aprendemos o suficiente sobre seres humanos ou sobre *nós mesmos* como seres humanos, para criar uma vida genuína para esses personagens.

Parece também que descobrimos formas-clichê para os personagens contemporâneos. Caminhamos de qualquer jeito, murmuramos e imitamos os atuais 'atores' naturalistas que fizeram algum sucesso. Estamos buscando o ordinário em vez do extraordinário em nossa vida diária, e assim as explorações que fazemos em nós mesmos se tornam menores e menos importantes enquanto vamos em frente. Compartimentamos e caracterizamos nosso comportamento até que nossa autoimagem se torna um clichê ou um estereótipo, tal como faz nossa preconcepção a respeito dos personagens que queremos interpretar.

Nosso senso de realidade é limitado. Procuramos em nossa vida diária behaviorismos convenientes, reconhecíveis para transferir para o palco. No entanto, todo dia acontece algum incidente que nos faz dizer: "Uau! Se visse isso no palco, não acreditaria". Ou você mesmo faz algo

incomum e também observa: "Se eu fizesse isso no palco, ninguém acreditaria". Desse modo, diluímos a verdade para tornar nossa vida no palco 'natural' – seja lá o que isso signifique –, mesmo admitindo que dois caminhoneiros, ultrapassando um ao outro sem cessar e descendo do caminhão para se entender, são com frequência mais dramáticos do que Macduff levando a melhor sobre Macbeth.

Minha autoimagem em determinada situação, quem eu *acho* que sou, nem sempre é o que *realmente* sou; consequentemente, a imagem interior de mim mesma nessa situação pode diferir da imagem exterior que apresento. Acho que sou filha da natureza, aberta, franca, impulsiva, generosa, compassiva, bem-humorada, meiga, brilhante e nobre. Essa imagem interior é acompanhada por uma imagem de como acho que pareço. Eu me vejo andando com passadas largas pelo campo, luminosa, com os cabelos voando, olhos bem abertos e esperançosa. No entanto, se ando pela rua e, sem querer, tenho um vislumbre de mim mesma refletida no vidro de uma loja, fico estarrecida com o que realmente vejo.

É óbvio que, se as imagens interna e externa que temos de nós mesmos são, cada uma, tão unilaterais como essas, acreditaremos que não podemos encontrar os componentes necessários de outro personagem em nós mesmos. Estaremos convencidos de que só podemos interpretar personagens que não se encaixam nessas imagens *ilustrando-os*. Quanto mais um ator desenvolve o senso pleno de sua

identidade, mais se tornarão possíveis seu alcance e sua capacidade de identificação com personagens diferentes dele.

Se me comparo a uma maçã grande, redonda, suculenta, descubro que minhas imagens-clichê interior e exterior de mim mesma são apenas uma fatia dela – possivelmente a fatia com a casca rosada. Todavia, devo me conscientizar de mim mesma como maçã inteira – a polpa firme, mas também a mancha podre marrom, o cabinho, as sementes, o caroço. A maçã inteira sou *eu*. Quanto mais descubro, mais me dou conta de que tenho em mim mesma fontes inesgotáveis para aplicar na iluminação dos infinitos personagens da literatura dramática; de que sou composta de intermináveis seres humanos dependendo dos eventos que me ocorrem, das circunstâncias ao redor, das relações com uma variedade de pessoas, do que desejo e do que está no meu caminho em dado momento: tudo no contexto de minha identidade única.

Você desempenha espontaneamente diversos papéis na vida. Imagine-se num coquetel oferecido para produtores, agentes, diretores, todos com a possibilidade de lhe oferecer um emprego. A maneira como se sente, se veste, se comporta será um você diferente do você numa festa de amigos e colegas num *loft*, entornando vinho e cerveja e comendo *pretzels*. Ou do você que vai a um aniversário de criança, ou a uma festa dada por seus pais aos amigos deles. Em cada situação, sua própria linguagem muda, sua autoimagem muda.

Vamos supor que você esteja escrevendo uma carta. A campainha toca. Sua autoimagem vai mudar, dependendo de quem você espera que seja. Um colega ator (qual, particularmente?), um velho amigo de sua cidade natal, o zelador, o tintureiro, seu pai ou sua mãe, seu agente – para cada pessoa você vai apresentar um você diferente.

As circunstâncias anteriores e as atuais produzirão um você diferente: se você teve uma noite boa ou ruim, se está quente ou frio, se tudo está em ordem ou uma bagunça. Até mesmo algo tão elementar quanto as roupas que você veste pode fazê-lo se sentir (ou se comportar como) velho ou novo, relaxado ou elegante, constrangido ou autoconfiante, esnobe ou humilde. Uma confrontação com a mesma pessoa, dependendo de seu desejo imediato, pode torná-lo teimoso ou dócil, maldoso ou afável, corajoso ou covarde. Temos de aprender a compreender e a aceitar as facetas pessoais que não queremos reconhecer – timidez, egoísmo, ganância, inveja, pânico, falta de controle, burrice etc. – e, admitindo-as, ampliar nossa capacidade de identificação. Acima de tudo, devemos nos tornar auto-observadores o suficiente não só para reconhecer nossas necessidades e definir nossos sentimentos, mas para conectá-los ao comportamento resultante.

Se entramos numa discussão violenta com um motorista de ônibus, sabemos como nos *sentimos*, mas não como nos *comportamos*. Num encontro amoroso, podemos descrever nosso sentimento de ternura e um comportamento

óbvio, como, por exemplo, um abraço, mas as pequenas ações que o circundaram são esquecidas.

Se devo interpretar uma criatura tola, frívola, não poderei me usar se achar que não sou tal pessoa. Creio erroneamente que posso apenas *indicar* o que *ela* faria. No entanto, se me observo cumprimentando meus cachorros, falando como criança e dando risadinhas, *eu* sou tola. Se falo com um cientista, ou até mesmo com um eletricista, sou estúpida, embora minha imagem-clichê me diga que sou brilhante. Se um porteiro bêbado e teimoso me tira do sério, pareço esnobe e superior, embora minha autoimagem me diga que sou humanista, liberal em todos os momentos. Acho que não tenho medo de nada, mas espere até me ver na frente de um rato!

O trabalho contínuo de aprender a descobrir quem você *realmente* é, de aprender a apontar com precisão suas respostas – e, mais importante, a miríade de comportamentos consequentes –, vai ajudá-lo a começar a encher seu armazém com fontes a que você pode recorrer para a construção de um personagem (o novo *você* para seu personagem no palco). Os 'Exercícios com objetos', dos capítulos 11 a 20, destinam-se, entre outras coisas, a ajudá-lo a desenvolver essa autoconsciência.

Muitas dúvidas continuam a surgir tanto no jovem quanto no profissional mais velho, como também no ator aprendiz, para quem é relativamente novo o conceito de usar a si mesmo como fonte para o personagem no palco.

Uma proeminente atriz de cinema, que eu estava ajudando no trabalho sobre um papel, estava chocada com o fato de seu papel ser apenas o de uma norte-americana comum como ela própria – mesma idade, ambiente, educação, problemas emocionais etc. Ela sentia que não tinha nada para 'interpretar'. Sua orientação prévia sobre interpretação consistia em encontrar uma máscara atrás da qual se esconder. Ela acreditava que a roupagem externa do papel – diferença de idade, histórica, de país – continha a real essência da atuação. Para ela, a interpretação era uma arte apenas quando estava a quilômetros de distância dela e quando era usada para ilustrar algo totalmente diferente dela. Ela sabia tão pouco sobre si mesma e sobre seu comportamento que era incapaz de fazer qualquer uso de si *mesma*, de desnudar sua alma. Ela tinha apenas um desejo: pôr uma máscara, disfarçar-se.

Querer, ou necessitar de uma máscara atrás da qual enterrar a si mesmo vem, muitas vezes, não só de um conceito incorreto, mas também da falta de confiança em nós mesmos. Podemos achar que somos entediantes e que apenas o personagem na peça é suficientemente interessante para prender a plateia.

Gosto de dar o exemplo da presença de um animal vivo no palco. Mesmo que os atores estejam no meio de uma intensa ação dramática, o público vai concentrar a atenção num gato, que, tranquilamente sentado numa poltrona, segue com o olhar uma bolinha de fiapos que voa pelo ar.

Ora, um gato *não pode* ser tão fascinante quanto um ser humano! No entanto, o aparato sensorial do gato é mais poderoso que o de um ser humano, e o gato é mais determinado em seu propósito, sem distrações mentais para embaçar seus instintos. Ele existe de verdade com uma atenção forte, espontânea e sempre em movimento, e assim pode superar o ator, que está *previsivelmente* ocupado com sua vida no palco.

Recuso-me a deixar um gato ganhar! Sei que sou mais interessante, mas posso aprender com o gato a desenvolver meu aparato sensorial e entender que eu deveria almejar o mesmo envolvimento não antecipado do momento – vou ou não vou dar o bote? Parece simples, mas a *arte* é que posso almejar a espontaneidade do gato e executá-la intencionalmente. O que é tedioso *não* é o você real em ação, mas a execução mecânica de uma tarefa – seja ela imensa ou minúscula.

"Se devo usar a mim mesmo, não serei o mesmo em todo papel que interpretar?" Essa pergunta faz lembrar o ator 'personalidade', que é sempre *de fato* o mesmo em todo papel que interpreta. Exemplos desse tipo entopem o palco, o cinema e a televisão. O fato de eles serem sempre idênticos não significa que estão realmente usando a si mesmos. Estão apenas tocando em si mesmos, repetidas vezes, algumas poucas notas iguais, sem de fato fazer uma busca ou seleção em si mesmos. Com frequência, após o sucesso inicial, esses atores 'personalidade'

simplesmente copiam a si mesmos, imitando momentos e efeitos que já funcionaram para eles. Confiam numa qualidade que acham ter funcionado com a plateia e acabam interpretando 'à maneira de' si mesmos de modo tão tedioso quanto outro ator interpretando 'a qualidade do' personagem.

Um dos maiores elogios que já recebi foi de alguém que tinha me visto em cerca de dez peças, em papéis tão diferentes como Santa Joana, Blanche em *Um bonde chamado desejo,* Martha em *Quem tem medo de Virginia Woolf?* e Natalya em Um *mês no campo,* de Turgueniev. Ele queria me conhecer porque não conseguia imaginar como eu era de verdade. Achava que era bastante diferente em cada papel. No entanto, enquanto interpretava, depois de me descobrir no papel, eu sempre sentia que era *eu* no palco, nas circunstâncias dadas, não *ela.*

Numa entrevista, Ingrid Bergman declarou que, quando atuou em *A visita da velha senhora,* se confrontou com um personagem vingativo que ela compreendia, mas que vingança não era parte de sua própria personalidade. Isso talvez seja verdadeiro e exato em sua vida privada, em que ela aprendeu a controlar. Mas é também verdade que qualquer criança experimentou o sentimento de vingança e até o exprimiu contra o pai ou a mãe ou outra criança. Não importa que sua necessidade de vingança possa não ter como consequência as ações do personagem de *A visita da velha senhora;* contudo, importa que você tenha consciência

de que experimentou a necessidade dessa vingança, isso, sim, *é* importante.

Uma atriz trabalhando no personagem Laura em *À margem da vida* dirá insipidamente: "Mas nunca fui tímida". Basta lembrá-la de uma ocasião em que ela possa ter ido a um baile da faculdade, com uma enorme espinha no queixo, e a lembrança transformará a atriz nada tímida numa moça ruborizada que leva um chá de cadeira.

A própria identidade e o autoconhecimento são as principais fontes para qualquer personagem que você possa interpretar. A maioria das emoções humanas foi vivenciada por todos nós até os dezoito anos, assim como o foi por todos os seres humanos ao longo dos tempos. Que você ganha controle e compreensão sobre elas à medida que envelhece, e que elas podem se atenuar ou se intensificar, são coisas autoevidentes. Não precisamos dar uma de psicanalista ou mergulhar em Freud, Jung, Reich ou Adler para aprender a entender a nós mesmos e aos outros para sermos artistas saudáveis. Temos de ser verdadeiramente *curiosos* a respeito de nós e dos outros!

Outras questões que surgem acerca do tema de nosso limitado senso de nós mesmos e de autoexpressão provêm do ambiente social, em particular da classe média norte-americana. Em certas partes do país somos formados por uma sociedade que tem vergonha da emoção espontânea: "Não chore", "Não ria tão alto", "Não me abrace em público", "Não grite" etc. Então, obviamente, quando

queremos uma manifestação genuína de emoção no palco, temos mais dificuldade em demonstrá-la do que alguém que vem da chamada classe 'mais baixa', em que a emoção espontânea tem terreno livre.

O senso de identificação com a história é quase nulo nos Estados Unidos, porque história e tradição são pouco respeitadas. A casa de Mark Twain na cidade de Nova York é demolida e substituída por uma churrascaria porque nossa sociedade opulenta parece incapaz de levantar os vinte mil dólares necessários para mantê-la como museu. Coisas assim ocorrem no país toda semana. Essa falta de respeito pelo passado e a aparente adoração da inovação são nocivas ao ator. Desse modo, a imaginação não é estimulada pelo passado. (Nem mesmo pela natureza ou pela própria terra em que andamos.)

Todavia, se visitamos a Inglaterra ou qualquer outro país europeu, começamos a nos identificar com outro século nas próprias pedras arredondadas das ruas. É difícil visitar a Torre de Londres sem ser tomado pela forte sensação de que as estranhas vidas dos livros de história viveram e respiraram – e ainda parecem fazê-lo – em cada cela, canto e pátio. A imaginação do ator é estimulada a se identificar com o país e o período.

As distâncias históricas desaparecem, fatos aparentemente ficcionais se tornam realidade se alguém tem a sorte, como eu tive, de aos nove anos passar um verão num castelo medieval no Reno. As fantasias que vivenciei entre torres e torrinhas, um fosso e uma ponte levadiça reais, masmorras,

baluartes – as fortificações – me permitiram acreditar que tinha vivido, por um momento, na Idade Média.

Se você não pode viajar para o exterior, ou nem mesmo visitar lugares como o Independence Hall, na Filadélfia, ou Salem, Massachusetts, ou outros pontos históricos para ter experiências históricas, você ainda pode ler biografias e histórias. Leia-as até você *saber* que viveu naquelas salas com aquelas pessoas, comeu aquela comida, dormiu naquela cama estranha atrás daquelas cortinas, dançou, torneou e combateu com os melhores. (Leia *Walden* e entenderá poluição.)

Costumes, arquitetura, moda, necessidades sociais, política – tudo muda, tudo vem e vai, mas, ao longo de toda a história, as pessoas respiraram, dormiram, comeram, amaram, odiaram e tiveram sentimentos, emoções, carências semelhantes. Tudo que permita ao ator uma percepção disso é vital. Isso deve ser totalmente apreendido, de modo que, se você, no palco, viver agora ou em qualquer outra época da história, será capaz de se colocar lá em vez de apenas demonstrar o que 'eles' faziam.

Recentemente, por meio das biografias, fui ao cadafalso com Maria Antonieta em *The fatal friendship.* Casei-me com o imperador Franz Joseph em *The lonely empress.* Preparei-me para a guilhotina, vestindo-me toda de vermelho, para o sangue não aparecer, como Mary, rainha dos escoceses, e tive todos os incontáveis filhos da rainha Vitória. (Também construí para mim uma cabana em Concord!)

Acompanhe o presente. Faça uma viagem à Lua. Visualize o futuro.

Ao ver pinturas, ponha-se *nelas* em vez de olhar para elas.

O hábito normal de se identificar com eventos observados pelos quais passamos quando crianças jamais deveria se interromper para o ator adulto. Quando, na infância, visitamos pessoas doentes e nos colocamos em sua cama, fantasiamos suas agonias, somos corajosos e desfrutamos de suas flores, estamos tão só estendendo nossas próprias experiências de forma imaginária. Se olhamos pela janela de uma casa e vemos um pai bêbado maltratando a mulher e os filhos, nós nos *colocamos* lá para corajosamente receber maus-tratos. Como adulto, não se esquive dessas fantasias. Tudo que fortaleça a crença de que isso aconteceu com você é útil.

Devemos superar a noção de que precisamos ser *normais*. ("Seja como um de nós." "Não seja pretensioso." "Não seja tão extravagante.") Isso lhe rouba a oportunidade de ser extraordinário e o conduz à mediocridade. Essa insistência na conformidade, em ser como todo mundo, muitas vezes nos impede, por exemplo, de potencialmente treinar algo tão prático como a fala. Nossos amigos e parentes nos criticam quando nossa fala evolui e tentamos perder dialetos e fixações linguísticas regionais. ("Qual é o seu problema? Você está falando como se estivesse num palco.") Quando nossa necessidade de nos expressarmos de

modo verbal, de *realmente* nos comunicarmos vai *além* de "Legal, cara!", "Uau!", "Bacana!", "Fora de série!" ou de qualquer outra gíria do momento, somos acusados de artificialidade. Todavia, se escutamos nossos amigos e parentes e continuamos 'normais' quando abordamos peças de linguagem – Shakespeare, T. S. Eliot, Fry, Shaw –, descobrimos falta de familiaridade com os versos, e o idioma nos faz sentir 'afetados'. Temos de aprender a rejeitar essa máxima social para ampliar nossa imaginação e nosso uso de nós mesmos. (Lembre-se de que vogais e consoantes expelidas representam nossos desejos.)

Há uma diferença inegável entre a autoconsciência, vital ao artista de teatro, e o sentimento desconfortável de estar sendo observado, que se aplica à pessoa constrangida ou afetada. Tornar-se consciente do comportamento em geral subconsciente, intuitivo, espontâneo, para usá-lo na criação de um personagem na peça, *não* nos torna constrangidamente afetados ou irreais. Tampouco, como já me perguntaram, bloqueia o comportamento intuitivo ou espontâneo em nossas experiências reais. Não sou cientista, psicóloga ou behaviorista, mas *sei* que isso é verdade.

Se você é afetado na vida diária, calculadamente autoconsciente em suas relações com os outros, será sem dúvida um mau ator, porque sua atenção é narcisista. Se você adquiriu essa afetação na adolescência e não se livrou dela antes dos vinte anos, está em maus lençóis. Afinal, se você tem um comportamento emprestado na vida e se concentra

nele em vez de focar nas outras pessoas, como pode ser realmente ativo no palco?

Quando falo em copiar ou imitar o que você já viu, quero dizer o seguinte: há na vida de qualquer artista jovem, em qualquer forma de arte, um ponto em que alguém com quem ele entra em contato, que ele idolatra, o influencia tão fortemente que a necessidade de imitar é quase um reflexo, quase um procedimento subconsciente. Isso se aplica ao mais talentoso artista, e suponho que seja uma maneira pela qual o dedo do gênio toca a geração seguinte. Essa transmissão de nossos dons, que recebemos dos que vieram antes de nós, não deve ser depreciada ou minimizada. Temos de rogar para ser influenciados pelos melhores. No entanto, tente herdar o trabalho interno, não a forma externa (o conceito, não a forma). Roguemos para que nosso gosto e avaliação intuitivos nos permitam copiar – embora apenas temporariamente – um mestre, em vez de um sucesso efêmero de bilheteria. Mozart foi influenciado por Haydn, mas em seguida se tornou Mozart, e eu o reconheço, não importa qual nova invenção musical ele tenha criado. Beethoven foi influenciado por Haydn e Mozart, mas encontrou a própria expressão, de modo que eu o reconheço no quarteto, na missa ou na sinfonia. Não podemos ter esse objetivo como atores? Até mesmo como *re*criadores? Encontrando e fortalecendo nossa própria identidade, não podemos desenvolver nossa capacidade de identificação até o ponto em que seremos capazes de empregá-la revelando o ser humano na literatura dramática?

3
SUBSTITUIÇÃO

A expressão 'perder-se' no papel ou no espetáculo, que tem sido tão usada por grandes artistas do teatro, sempre me deixou confusa. Acho bem mais estimulante dizer que quero 'me encontrar' no papel. Em termos mais simples, esses artistas obviamente estão dizendo que devemos rejeitar o desejo de aparecer, que não devemos nos chafurdar no próprio ego nem tirar vantagem de truques pessoais. Em vez disso, é preciso se envolver com a atuação, sem se preocupar com a forma externa, a pirotecnia ou a venda pessoal.

Uma vez que estamos na estrada da autodescoberta em direção à expansão de nosso senso de identidade e agora tentamos aplicar esse conhecimento em prol da identificação com o personagem na peça, temos de fazer essa transferência, essa descoberta do personagem, dentro de nós, por uma série contínua e sobreposta de substituições, a partir de nossas próprias experiências e lembranças, pelo

uso da extensão imaginativa das realidades, e colocá-las no lugar da ficção da peça.

O dicionário *Webster* define 'substituição' como "o ato de pôr uma pessoa ou coisa no lugar de outra, servindo ao mesmo propósito; tomar o lugar de". Uma jovem atriz que elaborava o papel de Manuela em *Moças de uniforme* estava enfrentando dificuldades com o momento em que *Fräulein* von Bernberg, a professora que ela ama e admira, lhe mostra a camisa rasgada e diz: "Isso nunca vai dar certo!". Manuela deve reagir com profunda vergonha e humilhação. A atriz não conseguia tornar esse momento significativo. Nem a roupa nem a atriz no papel da professora pareciam importar muito para ela. Por acaso, eu lhe sugeri uma estimulante substituição para a professora e a camisa. Eu disse: "E se Lynn Fontanne tivesse nas mãos calcinhas manchadas e as mostrasse a você?". A atriz ficou vermelha como pimentão, arrancou a camisa das mãos de *Fräulein* von Bernberg e a escondeu freneticamente atrás de si.

Muitos de vocês estão familiarizados com a substituição, que se aplica tecnicamente a um momento individual da peça, quando o material dado não os estimula o suficiente e vocês precisam buscar algo que dispare uma experiência emocional (como no incidente de Manuela) e os leve à ação imediata da peça. Estou usando a palavra *substituição* em sentido mais amplo. De fato, eu poderia até provar que a substituição pode ser empregada em qualquer momento da lição de casa do ator e em todo o período de

ensaio para qualquer fase do trabalho. Consequentemente, ela pode ter efeito em *todo* momento da vida do ator no palco. Uso a substituição para 'fazer crer' no sentido literal – para *me* fazer acreditar no tempo e no lugar que me rodeiam, nas forças condicionantes, em meu novo personagem e em minha relação com os demais personagens, para me colocar na ação espontânea imediata de meu recém-selecionado *self* no palco.

Ao se colocar nas circunstâncias da peça, um amador talentoso (como também um ator genial) muitas vezes faz substituições de forma intuitiva. Se você me perguntar se é necessário fazer substituição de algo que já é real para você, minha resposta é NÃO. Se é real, você já fez a substituição. Você me diz que acreditou que estava chovendo quando olhou pela janela do palco para a coxia. Obviamente, você escolheu uma chuva específica (há vários tipos de chuva: chuvisco, fraca, suave, torrencial, de canivete etc.) que vivenciou na vida e pôs na peça nesse momento.

Uma atriz me disse que o jovem marido de Blanche DuBois era muito real para ela quando descreveu a morte dele em *Um bonde chamado desejo,* e desafiou a necessidade de fazer uma substituição para ele. Era evidente que ela instintivamente tinha feito uma, pois, do contrário, ele teria permanecido para ela como ficção na folha de papel.

Aos dezoito anos, quando interpretei Nina em *A gaivota,* com os Lunts, muitos elementos do papel existiam

para mim na vida. Nina é uma jovem de classe média, simples, do campo, que se vê às voltas com uma atriz famosa que ela admira e com um homem famoso (um escritor, na peça) que ela adora como a um herói. Essa *era* minha relação com os Lunts, de modo que pude usá-los de maneira direta.

Em *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, Martha é a filha de um professor que ela venera; vive numa cidade estudantil; e, quando a peça começa, ela e o marido estão voltando de uma festa de professores. Eu *sou* filha de um famoso professor que eu adorava; *fui* criada numa cidade universitária; *frequentei* muitas festas de professores. Portanto, essas coisas eram reais para mim e diretamente utilizáveis para esse aspecto particular de meu trabalho no papel. No entanto, são raros esses momentos em que se engrenam a vida do ator e a vida criada do dramaturgo; assim sendo, o processo de substituição deve ser totalmente compreendido, desenvolvido e praticado até se tornar um hábito de trabalho arraigado.

Toda fase de pesquisa do papel requer incontáveis substituições a partir da experiência de vida (isso inclui leitura, visitas a museus, a galerias de arte etc.). Até mesmo filmes *ruins* podem ser úteis se o local tem autenticidade para você em tal grau que consegue acreditar que esteve lá. Nenhum diretor pode ajudá-lo em suas substituições, pois ele não foi parte de sua experiência de vida. Ele vai ajudá-lo nos elementos do personagem que ele está buscando,

determinar o lugar, o entorno, as circunstâncias dadas e definir a relação que você tem com outros personagens na peça; todavia, como você torna essas coisas reais para você, como faz que elas existam, é um trabalho totalmente pessoal.

Vou ilustrar algumas áreas de substituição e como você deve lidar com elas (ainda que eu lide com problemas semelhantes em todo este livro). Vamos supor que eu decida trabalhar no papel de Blanche DuBois em *Um bonde chamado desejo.* Tenho de buscar a compreensão das principais necessidades do personagem e a identificação com elas: necessidade de perfeição (sempre *quando* e *como* necessitei dessas coisas); necessidade romântica de beleza; desejo de bondade, ternura, delicadeza, elegância, decoro; necessidade de ser amada e protegida; forte necessidade sensual; necessidade de ilusão quando as coisas dão errado etc.

Se retorno à minha autoimagem-clichê – a filha da natureza, terrena, franca, corajosa –, vou ter problemas, e haverá enorme distância entre Blanche e mim. Se, por outro lado, eu me lembro de mim mesma me preparando para uma noite na ópera (banhando, hidratando, perfumando meu corpo, suavizando minha pele, escovando meus cabelos até que brilhem, me maquiando até que as pequenas rugas desapareçam e meus olhos pareçam maiores e eu me sinta mais jovem, gastando horas com um elegante vestuário de seda e um dia todo com o jantar que servirei antes da ópera, arrumando minhas toalhas de linho mais novas, meus melhores cristais e a prataria polida entre belas

flores); se me lembro de como chorei por causa de um lindo poema de Rilke, Donne ou Browning, de como me arrepio quando ouço música de câmara de Schubert, de como me sinto terna com um crepúsculo suave, de como reajo a alguém que puxa uma cadeira para mim à mesa, ou abre a porta do carro, ou me oferece o braço para um passeio no parque – *então* começo a encontrar dentro de mim realidades ligadas às necessidades de Blanche DuBois.

Não cresci numa elegante fazenda como Belle Reve nem morei em Laurel, Mississippi, *mas* visitei luxuosas mansões no Leste, vi muitas fotografias do campo e das propriedades de Faulkner, viajei a algumas do Sul, e dessa variedade de experiências posso agora construir minha Belle Reve e começar a formar uma realidade para minha vida antes do início da peça.

Infelizmente, nunca fui a New Orleans ou ao French Quarter, mas li muita coisa a respeito, vi vários filmes e cinejornais. E, para torná-lo real para mim, cheguei mesmo a relacionar o French Quarter de New Orleans a uma pequena área da Rive Gauche em Paris, onde já morei.

O próprio apartamento de Kowalski, imposto a mim pelo dramaturgo, pelo cenógrafo e pelo diretor, deve, no entanto, se tornar real para mim pelas substituições feitas com base em minha própria vida. Sou eu que devo produzir a sensação de espaço exíguo, de falta de privacidade, de desordem e desleixo; as latas de cerveja vazias e as pontas de cigarro podres, os ruídos estridentes da rua – tudo me

assedia de maneira caótica e amedrontadora. Cada objeto ou coisa que vejo, ou com que entro em contato, deve se tornar particular, de modo que sirva a meu novo eu e produza as experiências psicológicas e sensoriais necessárias para animar minhas ações.

Para encontrar uma realidade para a fadiga, o calor, a opressão, terei de examinar minha própria vida e meus sentidos. Em *minha* relação com Stella, Stanley, Mitch, seus amigos e vizinhos (como também com meu jovem marido, meus pais e parentes, e o caixeiro-viajante, com todos de quem falo, mas não aparecem na peça), terei de trabalhar arduamente para trazê-los a uma realidade plena para mim mesma, por meio de substituições e combinações de substituições.

Nunca tive irmã, nem tive com outra moça uma relação que fosse psicologicamente idêntica à de Blanche com Stella. Posso juntar minha relação com uma moça que 'parecia' uma irmã mais nova (de quem eu esperava respeito e atenção, a qual eu gostava de orientar e aconselhar, e que eu amava) e uma relação com uma amiga de cujo amor e consolo eu me sentia dependente. Posso até usar uma dúzia de elementos de uma dúzia de diferentes relações de meu passado e juntá-los para construir essa nova relação com minha Stella do palco, dotando-a dessas qualidades emprestadas em momentos distintos na peça. Devo seguir um procedimento idêntico com cada um dos personagens.

Deixe-me salientar que esse processo está em curso desde o início de meu dever de casa até o fim dos ensaios.

O exemplo de Blanche foi apresentado para mostrar uma diversidade de áreas em que você deve buscar substituições e para dar mais motivos à necessidade da compreensão dessa busca. Mas existem muitos outros aspectos do trabalho dos quais ainda não falamos e que, quando unidos, devem resultar na ação para o personagem, no que o personagem vai fazer. *Fazer* é sinônimo de *atuar.* Nesse ponto, estamos longe da atuação; ainda estou no processo de construir um senso de realidade e fé em meu personagem.

Quando um ator tem dificuldade em encontrar uma substituição para o conteúdo de toda uma cena, ele geralmente pode encontrar a raiz do problema no fato de estar sendo muito literal. Muitos atores levam ao pé da letra o evento e as palavras exteriores. Por exemplo, o personagem diz "Eu te odeio" sob circunstâncias em que ele está realmente clamando pela atenção de alguém que ele ama. Contudo, o ator trabalha apenas o ódio.

Diante da cena final de Otelo com Desdêmona, um ator pode protestar: "Como posso encontrar uma substituição se nunca tive desejo de matar ninguém?". Ou a Desdêmona pode reclamar: "Sei que deveria estar aterrorizada, mas ninguém jamais ameaçou me matar!". Em ambas as circunstâncias, minha resposta seria: "Espero que não!". No entanto, se os atores, nesse último estágio dos eventos da peça, ainda não adquiriram alimento suficiente para suprir uma realidade ao seu imediato estado de ser e às necessidades decorrentes dessa realidade, devem buscar o trampolim psicológico que os enviará aos eventos imediatos.

Devem buscar o objetivo psicológico da cena, e, para isso, *podem* encontrar substituição.

Se sou Desdêmona nessa cena, devo entender que quero enfrentar o presságio de um desastre indefinido. Quero me livrar do sentimento de terror crescente. Por mais ilógico que isto soe, você pode usar a experiência da espera numa sala de hospital antes de uma cirurgia, ou até mesmo num consultório odontológico, antes de uma extração de dente. Os temores que caem sobre mim são maiores e menos estáticos do que algum temor ficcional, preconcebido para *uma* Desdêmona.

Se você me interpretar mal e mais uma vez pensar literalmente que, durante o espetáculo, enquanto está deitada num aposento em Chipre, deveria se imaginar num consultório odontológico, você estará pulando o passo imprescindível de pegar essa realidade psicológica substituída e transferi-la às circunstâncias e aos eventos existentes na peça: transferir a essência da experiência (não o evento original) para a cena.

Otelo, por sua vez, deve buscar a necessidade psicológica de retaliação, de precisar cumprir uma grande obrigação que o tortura e lhe causa dor. O ator é continuamente interrompido pelo senso de busca de similaridade entre eventos na peça e na própria vida, em vez de similaridade de experiências psicológicas (por exemplo, a necessidade de punir uma criança), que então lhe permitiria aceitar os eventos com fé.

As substituições usadas para encontrar um momento dado ou tarefa nos eventos que parecem insuficientemente reais (a cena mencionada antes entre Manuela e *Fräulein* von Bernberg) são, de certo modo, mais fáceis de compreender e aplicar. Outro exemplo ocorreu quando eu estava trabalhando com o monólogo da senhora Page em *As alegres comadres de Windsor.* Ela acaba de receber uma carta de amor e aos poucos percebe que é de sir John Falstaff, o que a insulta. Como eu estava isolando o monólogo da peça para um exercício, não tinha nenhum ator para dotar das realidades necessárias de meu Falstaff. A imagem-clichê do Falstaff, com seu chapéu de abas largas, bochechas gordas e vermelhas, bigodes virados para cima, barba pontuda, sobrancelhas grossas e gola com rufos em volta do pescoço roliço, não me ajudava em nada. Então pensei: "E se eu lesse essa carta e descobrisse que Sidney Greenstreet[1] ou Jackie Gleason[2] a tivesse escrito para mim?". De repente, o conteúdo das palavras na carta me invadiu de forma violenta e me fez rir, me insultou, me deixou pasma etc. Eu tinha trabalhado com Sidney e o conhecia pessoalmente, e o adorava, mas, mesmo se nada disso fosse verdade, meu conhecimento de seu trabalho cinematográfico poderia ter me estimulado de maneira similar, muito mais do que a imagem convencional de *um* Falstaff.

1. Sidney Greenstreet (1879-1954): Atuou em diversas peças, na Inglaterra e nos Estados Unidos. Na década de 1930, trabalhou com Alfred Lunt e Lynn Fontanne no Theatre Guild. Estreou no cinema em O *falcão maltês* (1941), ao lado de Humphrey Bogart e Peter Lorre.

2. Jackie Gleason (1916-1987): Compositor, regente, ator e comediante norte-americano.

Em *Amar é sofrer,* há um momento em que Bernie Dodd chama Georgie Elgin de 'cadela'. Isso deveria exercer em mim efeito profundamente ofensivo, ultrajante, e produzir um suspiro de choque. Mas a palavra em si não me diz muita coisa. E a substituí por outra. E se ele me chamasse de '...'? Essa palavra, sim, me choca e me ofende. Imaginei que Bernie me lançava essa palavra, e ela me arrancou da cadeira.

Na mesma peça, há um momento em que meu marido, Frank Elgin, me traiu com uma mentira, e tive de engolir isso. Minha próxima ação dada era levá-lo até a pia em seu camarim e pegar um copo d'água para ele. Eu conseguia receber a traição corretamente, mas de algum modo isso não tornava a maneira de lidar com ele específica o suficiente. E se eu me imaginasse como uma mãe desrespeitada com um filho malcomportado? Como então eu lidaria com minha própria filha? No momento em que apliquei essa substituição para meu Frank, descobri *como* pegar sua mão, *como* quase *arrastá-lo* comigo, *como* lhe dar o copo d'água; essas ações se tornaram específicas, de fato carregadas. E devo dar ênfase especial ao fato de que Frank era, nesse momento, como uma criança para mim, e algo totalmente novo aconteceu entre mim e o ator. Eu *não* precisava *mais* usar minha filha. Eu a *tinha usado* para encontrar essa realidade no palco.

Em cada exemplo que dei, também relatei a ação resultante da substituição: Manuela pegou a camisa e a escondeu;

Sidney Greenstreet me fez jogar e chutar a carta de Falstaff; minha substituição para a palavra de Bernie Dodd me fez pular da cadeira; minha filha me fez puxar meu marido para a pia. Eu *completei* minhas substituições ao torná-las sinônimas do ator no palco, do objeto, da palavra, do evento de minha vida no palco, e encontrei uma consequente ação de personagem. Usei o passado para tornar o presente real. Não estou atuando no passado, mas *agora*. Procurei substituições para acreditar no agora, para sentir o agora, e fiz ambas as coisas para encontrar uma ação espontânea para o agora. Talvez eu repita isso mil vezes porque é algo frequentemente mal compreendido, mas suas substituições são completas *apenas* quando se tornaram sinônimas *deste* ator, *destes* eventos da peça, *destes* objetos que você está usando em sua vida no palco e que produzem uma ação significativa. Você pode até se esquecer da fonte original – *ótimo!*

Tenho certeza de que você já viu um ator no palco com lágrimas reais descendo pelo rosto. Se sua única resposta foi "Oh, veja, água de verdade!", esse ator estava indo à substituição original, estava fazendo a lição de casa no palco e não a estava conectando com sua vida no palco. Consequentemente, suas lágrimas não foram capazes de comover os espectadores nem lhes permitiram ter uma empatia genuína com o personagem que estavam observando. Trabalhar para ter no palco um envolvimento como fim em si mesmo afunda o movimento da peça, desconecta você da peça, torna-o cego e mudo para ela. Tome cuidado.

Existe ainda outro tipo de substituição que considero importante em meu próprio trabalho. É ainda menos literal do que os tipos que já descrevi e menos paralelo ao personagem. É ainda mais pessoal e privado, mas pode ser sugestivo e estimulante para o ator, além da experiência de vida direta. Refiro-me a coisas intangíveis como cores, texturas, música, elementos da natureza. Devo admitir que não sei como ensinar isso e sempre evito fazê-lo. Só posso dizer que essas 'essências' podem ser fontes valiosas e recomendar-lhe que as guarde com você, como eu mesma faço.

Se um novo personagem tem, para mim, elementos de azul-claro, de um campo de trevos, uma sonata de Scarlatti, um pequeno poodle, um brilhante lago azul, uma peça de cristal lapidado – essas essências podem ser valiosas para meu senso de mim mesma, de minhas particularizações para o personagem. Todavia, se esses conceitos extremamente pessoais são trazidos à tona por mim ou pelo diretor, sempre se tornam um empecilho para mim. (Certa vez, ouvi um diretor famoso reclamar para um ator: "Eu te pedi tons de outubro; você está interpretando em tons de novembro". O que o ator devia fazer com *isso?)* Se o diretor me diz "Quero que o personagem seja como Scarlatti, como um poodle, como um campo de trevos", sinto-me inundada por uma generalidade. Pergunto o que sua declaração significa para ele e avanço direto para uma interpretação geral, de qualidade, em vez de uma ação específica de personagem.

Começo ilustrando um poodle saltitante com tonzinhos agudos scarlattianos e olho para o diretor em busca de aprovação: "É tilintante o suficiente? Francês o suficiente? Você consegue sentir o cheiro de trevo?". A essência para completamente de funcionar para mim.

Até mesmo o dramaturgo pode provocar situação semelhante para você. Tennessee Williams diz a respeito de Blanche DuBois que existe algo nela "que sugere uma mariposa". Essa imagem me bloqueou a tal ponto que me vi batendo os braços na ponta dos pés e chocando-me contra uma lâmpada maior que eu. Foi difícil superar isso.

Há muitas coisas num processo criativo quase intangivelmente reais e misteriosas – por que piorar a situação e torná-las ainda mais intangivelmente misteriosas e reais?

Lembre-se de que, em qualquer exemplo de substituição apresentado, eu estava apenas mostrando meus exemplos. Você deve encontrar as próprias substituições para que sejam de real valor para você. Se um exemplo dado o instigou, foi por mero acidente, ou então você simplesmente o pegou como sugestão e encontrou a sua própria substituição – talvez uma semelhante. *Encontre suas próprias substituições* – um depósito cheio delas.

Deixe-me adverti-lo contra a grande armadilha de compartilhar suas substituições com *quem quer que seja.* Não se torne vítima da tentação de revelar suas pequenas guloseimas para seu diretor ou seus colegas atores ("Sabe o que estou usando aqui?" etc.). No momento em que os outros são colocados a par de sua fonte – e provavelmente

terão extremo interesse em saber qual é –, tornam-se plateia para essa fonte e, com base nisso, avaliam a ação resultante, em vez de encontrar a relação *deles próprios* com a ação. Nesse caso, você realmente deu com a língua nos dentes, e sua substituição terá morrido para você, será inútil daí em diante.

A substituição *não* é um fim em si mesmo, nem um fim para envolver você apenas pelo autoenvolvimento, sem a ação consequente. Caso você tenha compreendido mal, deixe-me afirmar enfaticamente: a substituição é o aspecto do trabalho que fortalece sua fé e seu senso de realidade em cada estágio do trabalho total no personagem. É uma maneira de produzir ações pessoais, justificadas, de personagem.

Particularizar ou tornar alguma coisa particular, em oposição a generalizar ou manter geral, é fator essencial para qualquer aspecto da interpretação, desde a identificação do personagem até o mais ínfimo objeto físico com que você entre em contato. Uso o termo *particularização* com tanta frequência que ele merece um pouco de tempo e espaço.

Posso tornar particular um objeto, uma pessoa, um fato circunstancial etc., ao examinar o que *existe*, e decompô-lo em detalhes. Como exemplo simples, vamos pensar num cinzeiro. Às vezes, o cinzeiro que o contrarregra me dá será, sob exame, o tipo exato de cinzeiro exigido na peça. Em vez de apenas dizer "Tem um cinzeiro sobre a mesa nessa mansarda em Greenwich Village", verei que ele

é banhado em estanho para parecer cobre, provavelmente veio de uma loja de bugigangas, tem dois entalhes para os cigarros, é lustroso com algumas manchas de cigarro no fundo, é leve, e posso lidar com ele de maneira correta nas circunstâncias dadas. Tornei particular o que *existe*, em vez de apenas aceitar qualquer cinzeiro.

Agora, o mesmo cinzeiro está sobre uma elegante mesa de mármore numa cobertura na Park Avenue. Supõe-se que é esse o lugar dele, e visto da plateia pode até passar por elegante. Vou torná-lo particular ao lhe conferir qualidades que ele não possui, fazendo substituições baseadas em meu conhecimento prévio de cinzeiros elegantes. Eu, então, o transformo em cobre de verdade, penso que veio da Tiffany e que é mais pesado do que parece, e até pareceria melhor se fosse polido com cera. E, se necessário, posso até torná-lo mais particular, encontrando algumas atribuições ou substituições psicológicas: meu marido o deu para mim na semana passada por uma razão sentimental. Eu o tinha desejado por longo tempo, e agora ele está, imponente, sobre minha mesinha de centro. Obviamente, o simples ato de bater a cinza nesse cinzeiro será influenciado pela maneira como o tornei particular para mim em meu personagem na peça.

Cada detalhe de lugares, objetos, relações com outros, minhas principais necessidades de personagem, minhas necessidades e obstáculos imediatos deve se tornar particular. Nada deve permanecer geral.

4
MEMÓRIA EMOTIVA

Memória emotiva ou lembrança emotiva trata do problema de encontrar uma substituição para provocar a explosão de lágrimas, o grito de terror, o ataque de riso etc. exigidos pelo dramaturgo, pelo diretor ou por você mesmo como intérprete, quando as circunstâncias dadas de um evento imediato na peça (algo feito a você por alguma coisa ou alguém) não o estimulam o suficiente para produzi-los de maneira espontânea. Às vezes, a substituição direta (Lynn Fontanne para *Fräulein* von Bernberg) não é sugestiva o bastante para provocar o resultado desejado. Então a busca deve ir mais fundo, atrás da memória de um grande momento emocional.

Vez ou outra, os termos 'memória emotiva' e 'memória sensorial' são usados indiferentemente. Para mim, são coisas distintas. Associo 'memória emotiva' à recordação de uma reação psicológica ou emocional a algum evento

que me invade e me provoca soluço, risada, grito etc. Emprego a expressão 'memória sensorial' quando se trata de sensações fisiológicas (calor, frio, fome, dor etc.). É verdade, claro, que uma sensação física como calor ou frio pode produzir emoções como irritação, depressão ou ansiedade; da mesma forma, uma resposta emocional pode ser acompanhada por ou produzir sensações físicas (como sentir calor, ficar arrepiado ou ter náusea).

Na vida, uma emoção ocorre quando nos acontece algo que momentaneamente suspende nosso controle racional e somos incapazes de enfrentar esse evento de maneira lógica. (Isso não deve ser confundido com histeria, estado em que a pessoa é inundada por emoções incontroláveis e se torna ilógica a ponto de perder a consciência de, e o contato com, seu entorno e o senso de realidade – estado a ser evitado pelo ator a todo custo.) No momento da liberação do controle, somada à nossa adaptação de tentativa de controle, somos *dominados* por lágrimas, risadas, ou nos enfurecemos, batemos os punhos ou derretemos de prazer, para mencionar apenas algumas poucas consequências. Por mais que a ideia de uma grande emoção possa parecer agradável a um ator, os seres humanos não querem essa perda de controle e, em geral, tentam superar a emoção quando ela os atinge.

Se percebemos que não queríamos essa emoção em nossa vida, essa perda de controle no instante em que ela ocorreu, podemos compreender como deve ser um processo

difícil para o ator, que precisa agora tentar *recordar* a emoção e vivenciá-la de novo. Dessa vez, ela é relembrada a serviço da peça como genuína revelação de um ser humano, não para algum tipo de autossatisfação ou para chafurdar em emoções. (Se o *personagem* que o ator está retratando se abandona às emoções ou é tomado por histeria, a seleção do ator ainda deve ser feita para servir à peça, não às *suas próprias* necessidades.)

Para provocar lágrimas, a tendência do ator iniciante é pensar em coisas tristes, buscar essa disposição ou esse estado de ser geral, tentar lembrar-se de uma ocasião melancólica da história dessa ocasião e, então, rezar a Deus para que, de algum modo, ele seja catapultado para uma resposta emocional apropriada em algum momento da tentativa. Eu costumava cometer todos esses erros e nunca conseguia entender por que de vez em quando, em algum ponto, algo realmente *acontecia* para mim. Mas devo salientar que acontecia apenas de vez em quando, não inevitavelmente, e em geral levava muito tempo para que acontecesse. Eu conseguia me colocar quase num trauma fora do palco, o que me dava a sensação de estar caminhando sobre cola. Depois de alguns anos, descobri de maneira intuitiva que o que me estimulava de forma correta era um ínfimo objeto lembrado e apenas indiretamente associado ao evento triste: uma gravata de bolinhas, uma folha de hera numa parede de estuque, um cheiro ou som de bacon fritando, uma

mancha de gordura no estofado, coisas tão aparentemente ilógicas como essas. Eu empregava com sucesso esses pequenos objetos como estímulos e questionava sua lógica apenas em discussões.

Mais tarde, aprendi com o dr. Jacques Palaci, grande amigo com formação em psicologia, psiquiatria e comportamento humano, que esse pequeno objeto indireto era o objeto de *liberação,* uma liberação do censor que nos acompanha e diz: "Não perca o controle". Esse objeto aparentemente insignificante tinha sido percebido de forma inconsciente e associado à experiência emocional original.

Para confirmar o que estou dizendo, conte a um amigo um evento infeliz de sua vida: fale, por exemplo, sobre quando seu amor deixou você por causa de uma injusta suspeita de infidelidade. Agora, conte ao amigo as circunstâncias do evento; descreva tudo o que conseguir lembrar sobre o clima, o padrão das cortinas, um galho roçando na janela, a gola amarrotada, o cheiro da loção pós-barba, um canto puído do tapete, a música que tocava no rádio quando seu amor partiu etc. etc. etc. Um desses objetos vai de repente tornar a disparar a dor, e você vai chorar mais uma vez.

A consequência desse procedimento descoberto é infinita. Você aprenderá a construir seu próprio estoque de pequenos objetos disparadores. Você não vai gastar um tempo sem fim no palco vasculhando *eventos* passados; na

peça, você vai evitar 'sair do palco', por assim dizer, enquanto sua mente perambula por uma série de aventuras passadas, na esperança de encontrar o estímulo específico. Você deve encontrar e reservar muitos objetos específicos, um dos quais vai agora conectar com o evento e torná-lo sinônimo dele, da pessoa ou do objeto de sua vida de palco, para disparar a reação de que você necessita.

Quanto ao questionamento da lógica do objeto que você usa da própria experiência para substituir aquele de que você necessita no palco, deixe-me dar um exemplo (em especial ao aluno de pensamento muito literal, um exemplo que, garanto, não tem a pretensão de ser piada). Vamos supor que você esteja trabalhando no papel de Tio Vânia e precise de uma grande resposta emocional para o instante em que Tio Vânia surpreende Ielena nos braços de Astrov, um momento em que a rejeição e o sentimento de perda o assaltam com violência. Vamos supor então que você tenha selecionado um avental vermelho de uma experiência numa cozinha em que a tia de sua namorada, usando um avental vermelho, o rejeitou e o pôs para fora. Como você sabe que Vânia não associou o momento com Ielena ao avental vermelho *dele próprio,* à súbita lembrança de um momento de traição à sua rejeição anterior? Afinal de contas, todas as nossas reações emocionais se baseiam num tipo de empilhamento vindo do passado.

Devo avisar-lhe, neste ponto, que evite o exame de qualquer experiência passada sobre a qual você nunca tenha falado ou desejado falar. Aqui você estará num terreno perigoso, porque não saberá o que pode lhe acontecer, e, sem compreensão ou certa objetividade em relação à experiência, o recurso é inútil em termos artísticos. Há professores que realmente forçam os atores a lidar com algo já enterrado (sua reação à morte do pai ou da mãe, ou ao trauma de um desastre). O resultado é histeria ou algo pior, o que, na minha opinião, é antiarte. Não estamos procurando psicoterapia. Se você se sente mentalmente doente ou perturbado e acha que precisa de psicoterapia, deve, sem dúvida, procurar um médico ou um terapeuta, *não* um professor de teatro.

Quando digo que você deve ter distância em relação à experiência que deseja usar como ator, não estou me referindo ao tempo, mas à compreensão. Em 1938, tive uma experiência com a morte de alguém que eu amava profundamente, uma experiência que ainda não consigo superar por completo ou discutir, e que por isso não posso usar como atriz. No entanto, também tive uma experiência pela manhã que fui capaz de digerir e empregar à noite.

As próprias ações, verbais ou físicas, podem gerar fortes emoções e às vezes ser tão estimulantes para uma descarga emocional como qualquer objeto interno relembrado. (Quando digo objeto interno, estou me referindo a um objeto não exteriormente presente, mas a um que existe e é

representado apenas na mente.) O simples ato de bater meu punho na mesa pode provocar um sentimento de raiva. Uma razão ou motivação lógica para agir assim pode carregar a ação para mim. Uma motivada súplica por perdão, a ação física ou verbal de implorar, acariciar ou apertar podem produzir um rio de lágrimas. A ação de fazer cócegas suaves em alguém pode me fazer disparar um ataque de riso. Não estou recomendando que você adquira o hábito de predeterminar a expressão da ação a fim de encontrar a emoção, *mas* a sensação ou a emoção estão alimentando continuamente a ação, a qual, por sua vez, fomenta a emoção.

Se você alega que uma emoção ou um objeto relembrado estão gastos pela repetição, que perderam o frescor, é porque está falhando tecnicamente por várias razões possíveis:

1. Você está parando para exigir o sentimento, porque não tornou seu objeto sinônimo do objeto do palco.
2. Você está antecipando como ou em que segundo a emoção deve se manifestar.
3. Você insistiu na emoção por ela mesma, não para promover sua ação de palco.
4. Você está avaliando o grau de intensidade do uso prévio da experiência emocional.
5. Você está com medo de que a emoção escape de você etc.

Não é monstruoso que esse *ator* aí,
Por uma fábula, uma paixão fingida,
Possa forçar a alma a sentir o que ele quer,
De tal forma que seu rosto empalidece,
Tem lágrimas nos olhos, angústia no semblante,
A voz trêmula, e toda sua aparência
Se ajusta ao que ele pretende?
[Hamlet, trad. Millôr Fernandes, Porto Alegre,
L&PM, 1988, p. 82.][1]

(Aqui, pretensão significa conceito, não vaidade, justamente o que é. Concorda?)

1. "Is it not monstrous that this player here/ But in a fiction, in a dream of passion,/ Could force his soul so to his own conceit,/ That from her working all his visage wanned;/ Tears in his eyes, distraction in's aspect,/ A broken voice, and his whole function suiting/ With forms to his conceit?"

5
MEMÓRIA SENSORIAL

A memória sensorial, a lembrança de sensações físicas, é frequentemente mais fácil para o ator do que a lembrança das emoções. Se nós, como atores, temos males do ofício, um deles talvez seja a hipocondria. Nós, em grande parte, estamos interessados em nossas sensações e as examinamos, discutimos sobre elas e às vezes lhes damos mais importância do que talvez seja usual para alguém que não seja ator. Não há nada errado nisso, contanto que lembremos que essas sensações podem ser expressas de maneira útil. Alguns atores são tão sensíveis e sugestionáveis que uma simples conversa sobre dor, calafrio ou coceira pode convencê-los de que têm aflição semelhante. Esses atores são exceção. A maioria de nós deve aprender a técnica correta de produzir sensações, de modo que estejam prontamente disponíveis para nós no palco.

Como o corpo tem um senso inato de verdade, devemos aprender alguns fatos fisiológicos para evitar a

violação da verdade física. Às vezes, com um simples ajuste corporal incorreto, podemos destruir nossa fé numa sequência inteira de nossa existência no palco. Sempre me irrita quando um diretor, um professor ou um colega ator me manda relaxar, ou me concentrar, ou usar minha imaginação, quando, na verdade, minha falha nessas áreas se deve à falta de compreensão da tarefa dada. Se um dramaturgo ou diretor especifica que devo estar em sono profundo e então despertar no início da peça, e ainda não aprendi o que está fisicamente implicado no dormir ou no acordar, provavelmente vou ficar deitada e lutar por relaxamento enquanto, de fato, meus músculos se tensionam e meus nervos formigam de ansiedade. Vou lutar por concentração enquanto minha mente se lança em trivialidades, porque ninguém me disse em que me concentrar, e minha imaginação some por completo na premissa de dormir ou acordar, porque ninguém me mostrou caminhos para os quais enviá-la. Nem mesmo minha memória sensorial ajuda, a não ser que me deem uma hora ou algo assim, e então eu poderia de fato cair no sono, o que, por sua vez, não me ajudaria a acordar no momento certo.

É um alívio descobrir o que o simples processo fisiológico de dormir e acordar implica e como posso reproduzi-lo em segundos; como posso executá-lo de modo diligente, mesmo depois de correr do meu camarim após uma rápida troca de roupa, pular na cama no palco

enquanto a cortina se abre e as luzes se acendem e convencer a plateia e a mim mesma de que estive dormindo profundamente e agora estou despertando. Para fazer isso, aninhe-se confortavelmente na cama, concentrando-se numa única área – os ombros, os quadris ou os pés, por exemplo. Agora, feche os olhos e centre-os voltados para a frente, pois é essa a verdadeira posição de sono (não para baixo, do modo como normalmente são posicionados assim que os fechamos). Depois dirija a atenção interna para um objeto abstrato desconectado das circunstâncias da peça – uma folha, uma nuvem, uma onda. Agora, dirija a atenção interna do objeto abstrato para alguma coisa nas circunstâncias dadas – Que momento é este? Dormi demais? O que devo fazer hoje? etc. *Então* abra os olhos, sente-se e persiga seu objetivo. Você vai sentir os olhos pesados, o corpo lento como após um sono profundo, e, por reflexo, seu comportamento inteiro será influenciado pelas atividades subsequentes.

Se é para bocejar, você deve aprender que a razão física para o bocejo é a necessidade de oxigênio no cérebro. A maioria de vocês escancara a boca e *ex*ala, e então pula para outra ação, porque foi uma sensação muito estranha. Em vez disso, você deve *in*alar profundamente enquanto empurra a mandíbula para baixo e para trás, *até* a boca se abrir e continuar a puxar o ar profundamente para os pulmões antes de forçá-lo a subir para a cabeça enquanto exala.

Dessa maneira você pode criar um bocejo à vontade, a ponto de os olhos se encherem d'água.

Você pode andar trôpego pelo no palco e acreditar que está muito escuro – quando, na verdade, há luz suficiente para que a última fileira o veja – tão logo tenha compreendido que, quando está realmente no escuro, seus olhos se esbugalham e os músculos ao redor deles se expandem até você sentir os olhos embaçados. (Eu achava que isso ocorria porque estava tentando ver melhor no escuro. Depois percebi que a verdade era o oposto: a visão enfraquecia ainda mais por essa expansão muscular do que pela escuridão, mas meus sentidos de tato e audição se intensificavam. A concentração se voltava para os pés, os dedos das mãos e os ouvidos.) Tente isso e descobrirá que, pelo ajuste correto dos olhos, você realmente acreditará que está escuro. As mãos e os pés vão realmente tatear por um caminho através dos móveis, e não haverá nenhuma indicação constrangedora de andar aos tropeços.

Produzir sensações físicas para a vida do personagem no palco é algo carregado das mesmas armadilhas da reprodução das sensações emotivas. A tendência do ator é *achar* que está com calor no corpo todo, que está com frio, cansado, com dor de cabeça, doente, e então esperar ansiosamente por sensações enquanto nada acontece. Ou, às vezes, ele espera e se espanta quando, por acidente, algo de fato acontece. Se você tem de sentir calor, é preciso, antes de tudo, perguntar para você mesmo onde em seu corpo

a sensação de calor é mais intensa. Localize uma área, por exemplo, debaixo dos braços. Lembre-se da sensação de viscosidade, de suor escorrendo, e *depois* procure o que você faz para aliviar essa sensação. Levante os braços levemente, veja se pode puxar a manga da camisa ou da blusa, para deixar entrar um pouco de ar. Nesse momento de ajuste ou de tentativa de vencer o calor, você terá a sensação de calor. O restante do corpo vai sentir calor também.

Você precisa sentir frio. Não pense em frio no corpo todo. Localize uma área cuja lembrança é a mais vívida para você, por exemplo, uma corrente de ar na nuca. Tente lembrar-se dessa sensação e curve imediatamente os ombros e enrijeça de leve as costas, até mesmo trema um pouco se quiser, e você terá a sensação de frio. (Muitas vezes trememos de propósito, não só involuntariamente, porque tremer aumenta a circulação.) O corpo responderá a ponto de você acabar pulando de um pé para o outro e ficar esfregando as mãos para se aquecer (embora possa ser, na realidade, um dia muito quente).

O cansaço é uma condição requisitada em inúmeras cenas. Quantas vezes você não viu a ação inteira dissipada e fora de foco porque o ator estava se arrastando e tentando se sentir cansado *por inteiro?* Há muitos tipos de cansaço. Pergunte-se a você mesmo por que está cansado e onde. Suponhamos que você esteve digitando por horas a fio. Há fadiga e tensão em suas costas, nas omoplatas. Agora se

levante, alongue as costas, jogue a cabeça para trás e tente relaxar os músculos dos ombros. Você vai se sentir exausto.

Ou lembre-se do cansaço num dia quente, em que você andou durante horas com sapatos de solas finas e seus pés estavam quentes e doloridos, mais cansados que o restante do corpo. Tente caminhar suavemente sobre os calcanhares para aliviar a dor e o ardor na planta dos pés. Todo o corpo seguirá o exemplo e será acompanhado pela forte sensação de cansaço.

Estou dando ênfase aos ajustes para superar as sensações porque acredito que a sensação ocorre de maneira mais plena quando estamos ocupados com a tentativa de superá-la, não quando esperamos por ela apenas tentando imaginá-la e nos lembrarmos dela. Não estou dizendo que você deve se lançar em uma indicação exterior do ajuste sem fé na causa, nem que deve se preocupar com o desejo de *mostrar* que você tem a sensação. Às vezes, você questiona se as sensações e os ajustes subsequentes que faz terão comunicação suficientemente direta: "A plateia vai saber que estou cansado?" etc. Se você vê pessoas na rua sem saber as circunstâncias da vida delas, pode lhe parecer que a pessoa com dor de cabeça está cansada ou morrendo de calor, ou que alguém com dor nas costas está com frio. Todavia, na peça, suas condições são apoiadas pelo dramaturgo ou por outros atores; sua dor de cabeça será mencionada; o calor, compartilhado pelos outros; o enjoo vai fazê-lo mandar chamar um médico etc. A preocupação

de *mostrar* a condição resulta necessariamente em indicação e falsidade. Não é sua responsabilidade mostrar a condição, mas *tê-la* de modo que acredite nela e lide com ela de acordo com a ação da peça.

Até mesmo o velho clichê de limpar o suor da testa para demonstrar calor pode se tornar novo e válido *se* você estimular a lembrança do suor, da comichão e das gotas que escorrem da base do couro cabeludo de modo que você *precise* enxugá-las com o dorso da mão.

Se quer uma tosse, procure o ponto exato na garganta onde se lembra de uma coceira e você *tem de* tossir para aliviá-la. Se quer uma coriza, um nariz congestionado, localize a sensação de inchaço na úvula (o lóbulo dependurado na borda do palato mole) e tente engolir enquanto contrai a úvula. De repente, você vai sentir o nariz congestionado e, se você assoá-lo, até produzir muco.

Para a náusea, localize com precisão o enjoo do estômago, infle as bochechas levemente, espere a saliva acumular. Respire fundo e você estará convicto de que se sente enjoado.

Para a dor de cabeça, relembre uma específica num lugar específico. Por exemplo, direto sobre o olho direito. De que tipo? Latejante. O que você pode fazer para aliviá-la? Pressionar de leve o local? Não ligar para ela? Livrar-se dela? Esses são pequenos ajustes, mas, depois de estimular a imaginação para o sentimento lembrado, eles tornarão esse sentimento presente para você.

Para uma queimadura, relembre a sensação da pele fina, esticada na ponta do dedo, e a dor terrível. Em seguida, sopre essa pele, abane a mão para aliviar a dor, e você estará convencido de que acabou de se queimar.

Às vezes é apenas o sangue escorrendo que o apavora quando você se corta, mas lembre-se de como dói e de sua reação quando aplica iodo na ferida.

A embriaguez, que aparece em inúmeras cenas trágicas e cômicas, parece ser uma das coisas mais difíceis de tornar específica e faz até mesmo atores excelentes caírem numa série de clichês. Talvez seja porque nesse estado (com as infinitas variações, do ligeiramente bêbado à fala titubeante, obtusa) temos máxima dificuldade em evocar lembranças. Para encontrá-la de forma específica é preciso seguir os mesmos passos utilizados na busca de outras sensações físicas. Primeiro, localize a área mais sugestiva do corpo, entregue-se a ela e depois tente superá-la. No meu caso, são os joelhos bambos, um estado frouxo, fraco, que procuro corrigir endireitando-os e fortalecendo-os. As outras sensações – tontura, falta de foco visual e manual – parecem vir em seguida. Sinto minha língua gorda e inchada, de modo que tenho necessidade incontrolável de falar tudo muito bem articulado. Quando estou levemente embriagada, isso se manifesta numa necessidade psicológica de falar sem parar e na suposição de que todos estão interessados no que tenho a dizer.

Às vezes me perguntam: "E se eu trabalhar para uma dor de cabeça e ela não for embora?". Só me resta responder:

"Trabalhe para uma aspirina". Lembre-se da sensação de quando a dor de cabeça diminui, de quando você fica bem quieto enquanto a tensão vai embora e até mesmo de como a nuca relaxa quando você percebe que a dor se foi.

Essa técnica – relembrar uma sensação localizada e encontrar o ajuste físico para aliviá-la – é aplicável a qualquer condição que uma peça pode exigir que você interprete. O acúmulo de uma vida de sensações deve ser suficiente, com nossa técnica recém-adquirida, para nos ajudar em qualquer condição ou combinação de condições requerida pelo dramaturgo. Mesmo se precisarmos retratar uma gravidez, um trabalho de parto quando nunca tivemos um filho, ou ter uma tuberculose, um ataque do coração, ou então a reação de ser apunhalado até a morte, ou retratar qualquer sensação que – exceto a de ter um filho – esperamos jamais vivenciar, ainda poderemos encontrar tais coisas sob nosso comando se aplicarmos esses princípios, aliados a uma pequena pesquisa sobre a manifestação clínica dessa condição. Use o recurso da substituição para trazer uma bronquite, uma pneumonia ou um simples resfriado à tuberculose de Camille; use a relembrada tontura por causa de tanto xarope para tosse para evocar a sensação de embriaguez caso você nunca tenha passado por uma; ou use o momento quando você ficou muito tempo debaixo d'água e subiu arfando à superfície como substituto de um estrangulamento etc. etc.

A todas essas coisas acrescente o 'se' mágico da imaginação para ajudar a amarrar tudo. *Se* eu estivesse morrendo! *Se* eu estivesse em trabalho de parto!

Creio que você tem agora exemplos suficientes que o ajudarão a encontrar seu caminho para qualquer problema sensorial que possa aparecer.

Deixe-me adverti-lo contra alguns erros e mal-entendidos comuns no uso da memória sensorial. As sensações de calor, frio, dor de cabeça, embriaguez, enjoo e doença etc. são *condições* da cena; raramente a cena é *sobre* o frio ou a dor de cabeça. A descoberta das sensações e de como elas o influenciam serve para condicionar suas ações de modo verdadeiro na cena e com exatidão sensorial e fé, mas o objetivo final não é apenas ter frio ou dor de cabeça no palco.

Além disso, você está no comando das sensações – e não o contrário. Você terá as sensações para fomentar as ações, mas não para que elas o dominem e o deixem fora de controle. Nesse sentido, preciso dizer que, se houver um estado sensorial perigoso ou desagradável para você na vida real ao mesmo tempo que um personagem deve tê-lo no palco, é recomendável evitá-lo a todo custo. Se estiver realmente com náuseas no momento de ter náuseas em sua vida no palco, evite esse estado ou talvez a cortina terá de ser fechada. Se você tem de fato uma dor de cabeça sobre o olho direito, trabalhe por uma dor na parte posterior da cabeça, senão a dor de cabeça real pode dominá-lo e deixá-lo fora de controle, incapaz de cumprir sua vida no palco. Se é para ficar bêbado, não se embebede para ser real, do contrário a peça vai virar uma coisa diferente do que pretendeu o autor.

Em suma, minha opinião é que um ator que esteja atuando corretamente deve, no plano ideal, ser a criatura mais saudável e menos neurótica do planeta, pois está usando sua vida sensorial e emotiva ao exprimi-la com um propósito artístico. Se ele está trabalhando no teatro, tem a oportunidade de fazer uso de suas ansiedades, hostilidades, ternura reprimida por meio da expressão artística. Acho que talvez as pessoas nos chamem de neuróticos, fúteis ou exibicionistas porque não sabem que muitos atores talentosos são assim apenas porque estão sem oportunidades de trabalho e, por isso, manifestam sua necessidade de expressão no álcool ou em condutas irracionais – ou talvez porque essas pessoas tenham inveja de que, quando *realmente* atuamos, podemos fazer o que elas, quando muito, apenas sonham em fazer.

6
OS CINCO SENTIDOS

Como nação, evidentemente perdemos a sensibilidade, de tal modo que têm surgido em todos os lugares grupos de encontro cuja parte essencial de seus programas parece ser *aprender* a tocar um aos outros. O clamor público diário sobre a inabilidade dos seres humanos de se comunicarem entre si significa não apenas que não estendemos a mão para tocar, mas também que não estabelecemos contato visual ou auditivo uns com os outros. Nossas percepções estão embotadas. O contato humano pleno emprega todos os sentidos; quanto mais intensos e desenvolvidos eles são, mais disponível é o potencial do ator, ou seja, seu talento. Como já dito antes, essa área da alta sensibilidade é onde reside o verdadeiro talento, e o que fazemos com essa sensibilidade determina se podemos ou não nos considerar artistas.

Há um grande perigo em não dar o devido valor aos cinco sentidos, e a maioria das pessoas não dá. Quando se

conscientiza de que são infinitas as fontes que se aproximam de você quando toca de verdade, prova, cheira, vê e ouve, você também deve se dar conta de que o autoenvolvimento entorpece os sentidos, e a vaidade os estrangula até você acabar atuando sozinho – e de maneira absurda.

Existe uma história engraçada sobre John Barrymore e a época em que ele estava atuando com o irmão Lionel, que ele adorava. Eles deviam ser inimigos na peça, e John achava difícil executar as ações exigidas porque, sempre que olhava para os suaves olhos castanhos de Lionel, derretia de afeição fraternal. Parece que John detestava o cheiro de óleo de almíscar; então, em segredo, borrifou um pouco desse óleo no figurino do irmão. Toda vez que Lionel chegava perto dele no palco, John se enchia de ódio.

Não estou recomendando esse apelo à realidade exterior como auxílio quando outras substituições falharem; estou apenas exemplificando o poder do odor como estimulante. Um cheiro particular de couro pode me enviar a uma loja numa rua charmosa do Tirol e me fazer sentir a mesma excitação e o mesmo romantismo de quando estive lá. Pense em como o perfume de colônia ou do sabonete pode afetá-lo se vem de alguém que você ama. Pense em como esse mesmo perfume pode, por associação, afetá-lo se exala de um transeunte casual; como o cheiro e o som de bacon fritando podem produzir a sensação de bem-estar. Um cheiro desagradável pode ter o mesmo grau de sugestão psicológica.

O gosto, seja de um beijo, de um remédio amargo, de uma comida deliciosa, seja de uma bebida forte, não apenas é importante como também deve ser totalmente explorado, porque, na maioria dos casos, você não terá no palco a coisa real, nem vai querê-la. A bebida deve bastar como exemplo. Se suas papilas gustativas estavam alertas quando ingeriu um pouco de *bourbon* ou conhaque, você se lembrará do que aconteceu em sua boca, garganta e estômago. Assim, você será capaz de conferir as mesmas propriedades ao gole de água colorida no palco.

Se tenho de descascar e cortar uma cebola no palco, provavelmente terei de usar uma maçã ou uma batata, porque a cebola real poderia me dominar e me fazer sair do controle. Não será difícil dotar a batata dos elementos da cebola se já descobri e fiquei alerta ao cheiro, à subsequente congestão no nariz e à ardência nos olhos que me faz chorar. Suponhamos que eu tenha de morder a cebola ou chupar um limão. Preciso de uma poderosa sensação de gosto, de modo que, ao substituí-los por outro objeto no palco, terei as sensações e os ajustes semelhantes.

Explore as infinitas variações de um simples aperto de mão: se você realmente estabelece contato, se é algo além de uma expressão social mecânica, se você está apertando a mão de um amigo ou de um inimigo, ou se é uma apresentação a alguém atraente do sexo oposto. Fique alerta à textura da pele quando você entra em contato com ela,

ao calor ou à frieza da mão, à secura ou à umidade, à aspereza ou à suavidade da pele, à pressão ou à frouxidão no aperto.

Comece a se conscientizar mais da textura não apenas da carne, mas também do pano, da madeira, da prata, do vidro – de qualquer coisa com que você entre em contato, agradável ou não, ao longo do dia.

Poucas pessoas são afortunadas o bastante para ter os cinco sentidos desenvolvidos com igual intensidade, mas o ator deve esperar, rogar e trabalhar o máximo a recepção visual e auditiva. Se você *realmente* vir um delicado vidoeiro ou uma sequoia-gigante, talvez chore. Se você *realmente* presenciar uma onda quebrando na praia com a luz do sol brilhando em sua crista, ou uma nuvem escura ultrapassando uma outra pequena, branca e fofa, o coração talvez dispare. A mesma recepção visual *real* de um ser humano pode produzir: "Mas silêncio! Que luz se escoa agora da janela? É o oriente, e Julieta é o Sol!".

O contato que nossos ouvidos têm com sons, palavras, melodias e tonalidades é igualmente crucial para desenvolver e enriquecer nosso instrumento inteiro. Receber a nuança da ação verbal e do tom da voz em vez de apenas finalizá-la de modo factual com nosso sentido auditivo faz toda a diferença entre um bom ator e um canastrão.

Muitos cometem alguns erros técnicos comuns nas áreas de visão e audição. Um ator diz: "Tenho certa difi-

culdade em ouvir bem no palco". Ele está fazendo contato com a palavra que lhe foi enviada com a ideia errônea de que basta concentração em cada palavra para que ouça melhor. As palavras são enviadas com conteúdo de maneira ativa. Você deve procurar ouvir o *propósito* das palavras a fim de recebê-las, dando sentido a elas não apenas com base na intenção delas, mas também segundo seu próprio ponto de vista e sua expectativa.

Não recomendo que você faça disso uma regra ou uma desculpa para sua vida no palco, mas na vida *real* não escutamos tudo o que nos está sendo dito. Se exponho uma longa teoria sobre interpretação e tenho *sorte*, você escuta uns três quartos dela. Você vai avaliar o que ouve com base no que já sabe ou pensa saber, e sua atenção muitas vezes seguirá os próprios caminhos, formulando ideias à própria maneira. Alguma coisa que eu disse dez vezes durante um semestre aparece de maneira nova e o rosto de um ator se ilumina. "Nunca ouvi isso antes!" Suas suposições mudaram, e ele agora ouve em uma nova estrutura de compreensão aquilo que digo. Portanto, no palco, se particularizar o conteúdo e o propósito do que está sendo enviado e escutar *isso* sob as circunstâncias dadas, a audição deixará de ser um problema para você.

Também 'ouvimos' com os olhos. Nossos olhos, assim como os ouvidos, avaliam e interpretam. Interpretamos o conteúdo e a intenção a partir da expressão ou do movimento que a ação conferiu às palavras. Uma frase como

"Que conversa fiada!" dita de maneira agressiva com sorriso pretensioso pode me enfurecer. As mesmas palavras ditas com uma risada e um tapinha nas costas podem provocar em mim um acesso de riso, dependendo de quem fez o quê para mim.

Da mesma maneira que não entro em contato com a palavra individual, isolada, enquanto escuto, tampouco prendo fixamente meu olhar num interlocutor para percebê-lo de verdade enquanto estou falando. Olhar, assim como ouvir, depende das necessidades. A visão também é avaliada segundo expectativas e necessidades imediatas, além do conhecimento prévio que você tem do objeto.

Eu, às vezes, dou risada quando um ator fita o interlocutor infinitamente durante a cena e diz que está trabalhando por um 'contato olho no olho'. Tente contar para alguém algo sobre um evento que acabou de ocorrer e obrigue-se a não tirar os olhos dele enquanto fala. Provavelmente, no meio da primeira sentença você vai querer desviar o olhar – não porque não quer ver o outro, mas porque, embora de fato o esteja vendo, perdeu contato com os objetos internos sobre os quais estava falando e, assim, esquecerá o que está dizendo.

Realmente, quando estamos falando, olhamos de maneira intermitente para a pessoa com quem estamos conversando, para ver como reage ao que estamos dizendo, se temos sua atenção, se está entendendo etc. O que vemos nela nesse momento determina como continuaremos o

relato. Nesses instantes de contato olho no olho, contatamos os objetos internos com que estamos lidando, e nosso foco externo, secundário, está em algo trivial no lugar. Escutar e olhar não são, com certeza, processos mecânicos, mas estão vinculados ao centro de nosso ser psicológico e físico. O olhar e o ouvir simulados produzem, por certo, má atuação.

Por causa da enorme importância dos cincos sentidos, deve haver um trabalho contínuo para intensificá-los e aguçá-los. Qualquer coisa adormecida que você possa despertar pela concentrada atenção diária em seus sentidos contribuirá para o crescimento como ator. Libertem-se. Abram-se em sua capacidade máxima – para dar sentido ao que vocês *recebem* quando veem, ouvem, provam, cheiram, tocam.

7
PENSAR

Você entra, para para tocar de leve o interruptor, dá dois passos na sala, e *então* a luz acende. A plateia cai na risada. Esses desastres já aconteceram a todos nós. Se você tentar verbalizar todas as coisas em que *pensou* nesses dois segundos entre o toque no interruptor e as risadas da plateia, provavelmente levará meia hora. O pensamento se move com tamanha rapidez que qualquer tentativa de desacelerá-lo é imprecisa e com certeza produz conduta errônea no palco.

Já vi muitas vezes um ator sentado no palco, estranhamente tenso, fazendo caretas – franze as sobrancelhas, depois sorri e então mostra um semblante reflexivo. Quando pergunto "O que você estava fazendo?", ele responde: "Estava pensando". Sentir-se obrigado a ilustrar o pensamento, pelo corpo ou pela face, vem da noção equivocada de que os pensamentos do personagem se manifestam numa

progressão organizada como um diálogo, completo, com indicações cênicas tal como um roteiro. Às vezes o ator diligente' de forma incorreta, chega ao ponto de escrever os pensamentos do personagem como se *fossem* de fato um diálogo. O *pensamento real precede a ação, é acompanhado por ela e a sucede.* O pensamento real é ativo.

Eu me sento não para pensar, mas para descansar. Levanto-me para pegar um copo d'água e ando até a mesa para apanhar uma carta. *Enquanto* me sento, levanto e ando, estou pensando.

Se ponho meu casaco antes de ir ao mercado, não estou pensando apenas no casaco, a menos que ele esteja me dando problema. Estou mentalmente lidando com minha lista de compras, com o tintureiro ou com um amigo que vem para jantar. Meus pensamentos brotam do contato com esses *objetos interiores* (pessoas ou coisas não presentes na sala apenas como imagens na mente) e provocam uma ação interior. Contatar internamente a lista de compras pode produzir um pensamento sobre uma lata de feijões importados e a prateleira onde ela se encontra no supermercado. Os feijões podem me levar a pensar que frequentemente estão em falta e numa possível discussão com o gerente, ou a cogitar a possibilidade de ir a uma loja mais cara que, em geral, tem o produto. Ligar para o tintureiro pode me fazer lembrar de minha última discussão com ele a respeito da intensidade do alvejante e provocar uma consideração acerca de

como lidar com ele hoje. O amigo que vem para jantar pode produzir especulação sobre o novo dramaturgo que ele vai trazer esta noite. Em outras palavras, ao entrar em contato com esses objetos interiores – não presentes na sala –, meus pensamentos fluem com rapidez. Enquanto isso, a tarefa física de vestir o casaco é finalizada, tendo sido imperceptivelmente influenciada por meus pensamentos. (Posso ter ligado um botão quando minha atenção interior se voltou ao tintureiro.)

Nunca pergunto "Em que você estava pensando", mas "Quais foram seus objetos internos?", para que você abandone o hábito de analisar verbalmente seu processo de pensamento.

Posso aceitar o pensar deliberado apenas de um filósofo que organiza e arranja o processo caótico e subjetivo do pensamento humano, num ponto de vista objetivo da vida. Ele se retira da ação – nós, atores, estamos envolvidos nela. Atuar é fazer, não pensar. O pensamento do ator depende do processo subjetivo de avaliar o curso da ação mediante contato com objetos internos e externos.

Pensamentos e objetos que invadem a concentração da vida no palco, que provocam distrações indesejadas, vêm do caos da vida privada diária. (O desejo de sucesso pode dominá-lo. Quem está na primeira fileira? Um agente? Alguém que você ama? Um crítico? Um rival? Vaidade!) Todas essas distrações destrutivas devem ser jogadas fora na porta do teatro, antes de você entrar no camarim. A luta

contra essas invasões no pensamento verdadeiro pode ser vencida pelo fortalecimento e pela ampliação do círculo de objetos internos pertencentes à peça e pelo uso que se faz deles para produzir o 'pensar' do personagem num estilo da vida real.

A esta altura, deve estar claro que, se cada objeto interno da peça não for real para você, não terá nenhum efeito na produção de pensamento genuíno. Será um objeto sem perspectivas. Obviamente, o processo de pensamento que acompanha a relação imediata com outro personagem no palco, ou os pensamentos ligados à ação direta da peça, são impulsionados com facilidade pelo colega, pelo evento em si e pela consciência sensorial que você tem. Os pensamentos se ancoram nos fatos e nos outros personagens. Não apenas essas pessoas, eventos e coisas que o circundam de modo tangível devem ser revestidos de realidade para você, pela particularização e pela substituição, mas também tudo o que *já* aconteceu, o que você *espera* que aconteça e o que *está* acontecendo, associado às circunstâncias ao redor. Quanto maior a seleção de objetos internos nessas áreas, mais combustível você terá para a ação e o pensamento Os objetos vão canalizar sua atenção para o círculo privado da vida de seu personagem. Você não pode ditar a ordem de seus pensamentos nem tentar compartimentá-los. Deve mantê-los fluidos para as necessidades do personagem.

8
ANDAR E FALAR

Tenho certeza de que você, vez ou outra, já ficou sentado confortavelmente numa cena, relaxando nas almofadas do sofá, tragando um cigarro. Você estava ocupado e envolvido com outro personagem na peça e inconsciente de seu corpo, exceto pelo fato de que acreditava que estava ali. Então você se levantou e se manteve de pé por um momento, enquanto a conversa prosseguia.

De repente, o próprio ato de estar de pé se tornou estranho. Você se conscientizou de suas mãos como apêndices desnecessários. Pés e mãos ficaram tensos, você perdeu o sentido do personagem e do lugar e se tornou um ator exposto no palco, não um ser humano numa sala. Então você se protegeu, tentando reconquistar a serenidade ao assumir uma postura – uma pose de palco. Essa pose protetora talvez tenha sido emprestada de sua mais antiga e inepta experiência sobre um palco.

Há muitas razões para esse tipo de desconforto físico e ajuste inadequado, mas o mais provável é que você estava executando de maneira gratuita um *jogo de cena,* uma marcação injustificada, seguindo a rubrica "Ele se levanta". Você não tinha nenhuma justificativa pertinente para se levantar, nem para qualquer coisa que o prendesse numa posição de pé, e assim isso o fez perder o personagem e a orientação espacial. Se o levantar-se do sofá tivesse se conectado à necessidade das circunstâncias dadas (digamos que você tenha se levantado para pegar uma bebida a um amigo, para fazê-lo se sentir mais à vontade e bem-vindo, e no caminho para o bar uma notícia estarrecedora o prendeu numa posição de pé, enquanto sua atenção se volta por completo ao tema, e você segue para o bar só depois de essa atenção diminuir), o estar de pé seria uma tarefa absorvente e simples, libertando o corpo da sensação de estar suspenso.

Arthur Hopkins, produtor e diretor, disse uma vez: "A razão para andar é o destino". Deixe-me acrescentar que o movimento que você cria deve vir da ação cuidadosamente selecionada que leve em conta o desenvolvimento orgânico do personagem e da ação primária da cena.

Nem mesmo uma armadilha armada para nós, repetidas vezes, pelo dramaturgo ou diretor – "Ele anda inquieto de um lado para o outro" – deve levar ao clichê habitual do vaguear mecânico, tenso e geral no palco. Cada movimento

do verdadeiro andar de um lado para o outro tem destino, é focado num objeto pertinente com que lidamos para promover o personagem e a história. Vamos supor que você esteja sozinho em casa esperando o telefonema ou a visita de um amigo que lhe trará notícias de um trabalho. Você pode ser impelido a caminhar até a janela para ver se ele está chegando e depois pode ir até o telefone e pensar em ligar para ele. Pode rejeitar a ideia e se vingar no telefone, dando um pequeno empurrão nele. Você vai para o bar e realmente pega um copo que, em seguida, põe depressa no mesmo lugar porque tem (o personagem tem) problema com bebida. O amigo esperado está sempre criticando seu desleixo, então você anda até a poltrona para esfregar uma mancha de gordura na tapeçaria. Aí, vai para o espelho da parede e verifica o penteado. Enquanto isso, seu pensamento voa de um objeto interno para outro – os objetos diretamente ligados ao amigo, às possibilidades de emprego, ao que poderia frustrá-las etc. Na vida, talvez pareça que suas perambulações o conduzem a objetos desconexos. No palco, onde cada segundo conta, os objetos devem ser selecionados e manejados para revelar algo novo sobre o personagem ou as circunstâncias, ou ambos. Os objetos aparentemente ilógicos com que você estabeleceu contato numa ordem estranha devem ser substanciados pela lógica da peça.

Até as roupas que você escolhe para vestir o auxiliam na realidade física. Seu estado de ser psicológico, sua

autoimagem, como também a manifestação física dela, são fortemente influenciados pelo que você veste, mesmo num simples percurso até a drogaria da esquina para comprar creme dental. Você deve particularizar o vestuário de acordo com preferências, aversões, aparência – e com consciência sensorial. Primeiro, suponha que você esteja vestindo um jeans apertado, um suéter longo e tênis gastos. Agora, suponha o mesmo destino e idênticas circunstâncias de clima, hora do dia, eventos anteriores e futuros, só que você está usando um *tailleur* novo, clássico, com sapatos elegantes, luvas de pelica requintadas e uma estola de seda clara em volta do pescoço. Em seguida, tente mudar apenas uma coisa no último exemplo – você acha que a anágua um pouco suja está aparecendo. Veja como esses elementos podem mudar todo o seu estado psicológico e, consequentemente, as manifestações físicas de uma simples caminhada na rua. (Posso pegar algo tão simples e sem importância como "minha anágua está aparecendo" como centro da vida física de um personagem inteiro.)

O vestuário influencia tanto meu personagem, é tão crucial para mim, que eu acharia impossível ir a um ensaio para o papel de Blanche, de *Um bonde chamado desejo*, vestida com calças largas e de tênis, como também me seria impossível trabalhar em Santa Joana num vestido de *chiffon* cheio de babados e calçando sandálias de salto alto. Eu mal conseguiria fazer as palavras saírem da minha boca numa leitura de mesa.

Sem dúvida, a animação total do corpo resulta na correta incorporação das circunstâncias, do tempo, do clima, das necessidades do personagem, da relação com as coisas e as pessoas que me rodeiam, além de necessidades principais e imediatas. O mesmo ocorre com a animação das palavras do personagem, que são as mensageiras de meus desejos.

A ação das palavras, o modo como vou emiti-las, com que propósito e para quem são fatores que dependem unicamente do que quero ou necessito no momento. É isso que deve fazer com que as palavras se tornem indispensáveis para meu personagem.

Pronunciar as palavras de forma mecânica, com entonações fixas, intelectualizadas, projetando-as além do objeto que estão tentando abarcar, e emiti-las para a plateia de maneira antiquada, ou murmurá-las sem intenção ou ação verbais no estilo 'moderno' – tudo isso se deve à má compreensão da ação verbal. Os erros podem surgir mesmo antes do início dos ensaios. O ator diligente mal-informado, se tiver tempo, vai por vezes decorar as palavras e mecanizar as inflexões antes de ir à primeira leitura da peça. Isso pode ser fatal para a atuação final. Durante os ensaios, ele pode buscar e encontrar intenções para o personagem, pode tentar recebê-las genuinamente dos parceiros e do entorno, e ainda assim recairá no idêntico padrão das 'inflexões' mecânicas e rígidas com que tinha começado. Ele não consegue mais mudar isso, assim como não conseguiria mudar a

marcação arbitrária e injustificada a que tinha chegado e que fora fixada por comodidade. Devemos aprender o que nosso personagem quer, de quem ele quer e em quais circunstâncias, para sermos impulsionados à ação verbal genuína.

As ações físicas são o equilíbrio necessário às ações verbais. Quando o ator está verdadeiramente vivo no palco, há uma variedade infinita de interações entre o comportamento verbal e o físico. O ideal é que a plateia não consiga diferenciar se o ator anda enquanto fala ou fala enquanto anda!

9
IMPROVISAÇÃO

As improvisações, que servem para melhor compreensão da realidade do personagem, das circunstâncias, do tempo e do lugar, das emoções e das possibilidades de variar a ação, são de enorme valor, uma vez que podem produzir frutos na criação da vida verbal e física de uma peça inteira (não concebida por um dramaturgo). Um belo exemplo é o *Story theater,* de Paul Sills[1].

Eu poderia escrever outro livro só com técnicas de improvisação. No capítulo intitulado 'O ensaio', enumerarei apenas aquelas que são úteis para o ator numa peça escrita. Parto do pressuposto de que estamos de acordo que atuar é uma resposta a uma suposição quando fazemos algo a alguém num determinado lugar e tempo, a fim de produzir um comportamento humano que possa ser visto e ouvido

1. Paul Sills (1927): Influenciado desde cedo pela mãe, Viola Spolin, professora amadora de interpretação e improviso, fez sucesso na Broadway com *Story theater,* espetáculo de teatro de revista baseado nos contos dos Irmãos Grimm.

pela plateia. Portanto, é óbvia a importância dos exercícios de improvisação fora das sequências concretas da peça para encontrar ações e emoções espontâneas.

Improvisações comuns ocorrem o tempo todo, não importa se estamos testando criativamente o texto ao lê-lo ou se estamos no processo de abrir um *playground* imaginário. Toda e qualquer coisa pode ser improvisada, e algumas das descobertas serão úteis para determinada peça. Devemos ser guiados pela brincadeira do faz de conta que praticávamos tão bem quando éramos crianças.

Evite a improvisação geral sem preparação: defina tempo, lugar, objetivos e quem você é. Surpreenda a si e aos outros como parceiros. Não parafraseie. Use o mágico 'se' em infinitas variações, e você poderá encontrar verdadeiros tesouros.

10
REALIDADE

"Não acredito!" "Não é real!" Quantas vezes não dizemos isso de um fato ostensivamente real da vida? Estamos avaliando a experiência com base nas manifestações diárias, comuns. Christopher Pry disse certa vez: *"A realidade é incrível,* a realidade é um redemoinho. O que chamamos de realidade é um falso deus, o olho turvo do costume"*.

Temos de abrir os sentidos e sentimentos mais profundos para as realidades extraordinárias da existência. Temos de recebê-las com inocência e frescor, como se tivéssemos acabado de nascer. Para criar, é preciso partir de elementos conhecidos e fazer deles algo novo, e, como temos apenas poucas horas de vida comprimida no palco, nossa criação conta mais. Devemos *extrair* da vida, e o *que* extraímos deve ter pertinência. A mera imitação da

* "How lost, how amazed, how miraculous we are", *Theatre Arts*, agosto, 1952.

natureza em seu aspecto familiar, cotidiano, é a antítese da arte.

Nos capítulos anteriores, não cheguei a diferenciar a verdade na vida da verdade no palco. Salientei o tempo todo as realidades da vida (e vou continuar fazendo isso) num esforço de desviar das falsas concepções e de hábitos das velhas convenções teatrais, da falsa teatralidade, dos truques e macetes. Mas verdade na vida como ela é não é verdade no palco. Se eu levar neve para o palco, ela vai derreter antes mesmo de a cortina se abrir. Lembro-me de uma peça em que leite de verdade fervia num momento específico no fogão do palco. A plateia *perdia* a ilusão quando, de forma audível, se punha a especular sobre como isso tinha sido mecanicamente feito. Em *Look back in anger,* Mary Ure[1] passava roupa com um ferro a vapor de verdade. Não apenas a plateia murmurava "Vapor de verdade!", como também perdia o que ela estava dizendo; mas uma noite ela se queimou e a cortina teve de ser fechada.

Há uma história linda sobre o velho ator alemão Albert Basserman durante os ensaios para uma peça em que devia chover. O diretor e o cenógrafo estavam preocupados pensando em água real e no modo de produzi-la no palco.

1. Mary Ure (1933-1975): Atriz escocesa de teatro e cinema, morreu, aos 42 anos, de overdose. Sua atuação em *Filhos e amantes* rendeu-lhe uma indicação ao Oscar em 1960. Em 1968, trabalhou ao lado de Richard Burton e Clint Eastwood em O *desafio das águias.*

Basserman os interrompeu: "Quando entro no palco, chove!". E tudo em seu comportamento convencia de que *chovia!*

Certa vez atuei com um ator que tinha de me pegar pelos braços para me sacudir. Depois de lhe mostrar que eu tinha de pôr mais maquiagem nos braços cheios de hematomas do que no rosto, ele se desculpou dizendo "Desculpe, mas realmente senti" e logo depois foi para o palco e me machucou de novo. Por fim, durante uma apresentação, gritei quando ele afundou os dedos nos músculos de meus braços. Ele esqueceu a fala dele e me largou, totalmente confuso. Fora de cena, ele me confrontou: "Não era para você gritar". Expliquei: "Desculpe, mas realmente senti". Ele nunca mais me machucou.

Não é 'real' brigar numa luta de palco e acabar mandando um ator para o fosso da orquestra ou para o hospital. Machucar alguém de verdade é como o leite fervendo: a plateia se preocupa com o ator machucado em vez de com o personagem que ele está retratando. Criar uma luta 'real' exige definição detalhada e controlada de cada movimento. A ação física deve ser tão específica quanto as palavras do dramaturgo.

As realidades invasoras que brotam de nossa vida privada devem ser postas de lado, para que nossas realidades no palco possam evoluir de maneira espontânea. Se meu Romeu tem bafo de alho, isso é irreal para a peça. Também é irreal se eu 'o uso' tal como é. (Muitos atores empregam essa expressão, evidentemente querendo dizer que

seja o que for que lhes ocorra no palco deve ser aproveitado de maneira espontânea.) Em *Romeu e Julieta,* alho não faz parte das anotações de Shakespeare. Depois da apresentação, posso pedir ao ator que não coma alho de novo e, se mesmo isso não der certo, tento ignorá-lo ou dotá-lo desesperadamente de um perfume de rosas.

Esmagar uma barata viva no palco numa sala que deve ser um palácio pode não ter nenhuma relação com a peça, como também desvia a plateia da verdade da vida no palco. Você deve ver o que *tem de* ver para contar a história, ou vê-lo de modo que não distorça a história.

Para ir do ridículo ao sublime, gostaria de citar o exemplo do Hamlet de Jean Louis Barrault na cena de seu conselho aos atores. Enquanto o ator principal estava emocionado recitando sobre Hécuba, Hamlet se aproximou dele com calma e, literalmente, pegou uma lágrima de sua bochecha, equilibrando-a em dois dedos, e a contemplou, maravilhado. Isso, mais tarde, o lançou para "Não é monstruoso que esse ator aí..." etc. Esse é um exemplo de ação poética que talvez nunca ocorra na vida, mas que se tornou *real* e muito significativa no palco porque Barrault realmente o fez e acreditou nisso, de modo que nós também na plateia acreditamos.

Em nossa busca por emoção e sensação genuínas e por comportamento e ação verdadeiros, jamais devemos esquecer que nosso objetivo é seleção. Tampouco devemos esquecer a obrigação para com o dramaturgo. E, com

a revelação que fazemos do detalhe do ser humano no palco, talvez possamos lhe dar ainda mais do que ele havia imaginado.

Ao definir a diferença entre realidade na vida e realidade na arte, Tolstoi disse: "Alguma coisa que não existia antes se acrescenta à natureza". Essa 'alguma coisa' é o ponto de vista do artista e seu poder de seleção, que vem *da* vida e resulta em *nova* vida.

PARTE 2

OS EXERCÍCIOS COM OBJETOS

INTRODUÇÃO

Um músico, um cantor ou um dançarino são extremamente afortunados, pois são presenteados com exercícios específicos desde o momento em que decidem ir atrás de sua forma de arte escolhida. São forçados a certas disciplinas e, portanto, aprendem a desenvolvê-las. Devem usá-los todos os dias, e esses artistas continuam a exercitá-los até o fim da carreira. Podem praticá-los em casa e investir quantas horas diárias quiserem para aperfeiçoar suas habilidades.

Como atriz, sempre invejei esses artistas. Posso participar em *algumas* de suas disciplinas. Posso estudar dança e praticar alongamentos e *pliés* sozinha. Posso estudar voz e fala e praticar meus exercícios sozinha. Posso estudar um instrumento e ampliar meu senso musical. Posso ler e estudar literatura, história e peças, e saber que estou ampliando minha compreensão do teatro. Posso, sozinha, trabalhar

meus papéis até certo ponto e posso trabalhar meus monólogos. Mas, na área do comportamento humano, sua descoberta e ampliação, normalmente tenho de esperar por um papel e por ensaios com meus colegas atores. Isso sempre me frustrou como atriz, de modo que comecei a criar exercícios para mim mesma para abordar uma série de problemas técnicos que continuavam me incomodando. Agora apresento os dez 'Exercícios com objetos'.

Vamos partir do problema de encontrar e recriar dois minutos da vida quando estamos sozinhos – dois minutos, quando digo que não estava fazendo nada (impossível!), quando nada acontecia. Dizer isso é semelhante a dizer que nada acontece em Tchékhov, para o que ouvi a seguinte resposta: "Nada acontece mesmo, exceto o fato de uma palavra chegar ao fim e outra começar".

Quais são os componentes de dois minutos consecutivos de minha vida – não em crise, mas na busca de uma necessidade simples? O que tenho de saber para re-criar esses dois minutos de existência?

Quem sou?	Personagem.
Que momento é?	Século, ano, estação, dia, minuto.
Onde estou?	País, cidade, bairro, casa, cômodo, área do cômodo.
O que me rodeia?	Objetos animados e inanimados.
Quais são as circunstâncias dadas?	Passado, presente, futuro e os eventos.
Qual é minha relação?	Relação com a totalidade dos eventos, com outros personagens e coisas.
O que eu quero?	Personagem, objetivos principais e imediatos.
O que está no meu caminho?	Obstáculos.
O que faço para conseguir o que quero?	A ação: física e verbal.

Essas são as questões que devemos levantar, explorar e definir para atuar. Por enquanto, gostaria de poupá-lo dos problemas interpretativos de uma peça e de um personagem determinados e lhe pedir que aplique essas questões num exercício simples de encontrar e recriar dois minutos a partir da própria vida, quando você está sozinho.

Exemplo: Estou sentada na frente desta máquina de escrever redigindo este capítulo.

Quem sou?	Tenho senso de identidade e autoimagem fortes, embora bastante estreitos, formados com base em meus pais, minhas origens, minha educação, influências sociológicas, pessoas queridas e inimigos – todas as coisas de que um ser humano tem consciência.
Que momento é?	10 horas da manhã, 12 de setembro de 1972. Estamos no meio da campanha presidencial. Os bombardeios no Vietnã estão nos jornais da manhã. O ar está muito calmo. A luz de fora tem brilho levemente ofuscante. Estou de *shorts* e camiseta porque faz muito calor.
Onde estou?	Minha casa em Montauk. Estou trabalhando à mesa de fórmica branca, na área de jantar contígua à sala de estar. A cozinha está à minha esquerda. Pela janela à direita posso ver o terraço e, além dele, as dunas cobertas de grama, tendo no topo a estrutura de um mirante da Segunda Guerra Mundial, há muito abandonado. Atrás de mim, o sol invade a sala de estar.

O *que me rodeia?*	A máquina de escrever é nova. As plantas da casa, que aguei, estão no canto. O tampo branco da mesa reflete bastante. Na cozinha, uma mosca está zumbindo sobre a louça do café da manhã recém-lavada. Meus nocivos cigarros estão ao lado de meu cotovelo, e o cinzeiro precisa ser esvaziado. Meus poodles latem para um carro que passa. Minhas anotações estão empilhadas sem ordem alguma atrás da máquina de escrever.
Quais são as circunstâncias dadas?	Aguardo meu colaborador neste livro. Trabalhamos juntos durante todo o verão. Fiquei protelando desde as 7 da manhã cozinhando, limpando, cuidando das flores, regando a grama, arrumando a correspondência não respondida e todas as minhas anotações sobre 'Os exercícios com objetos'. Meu livro está sendo escrito há anos. O prazo está acabando.
Qual é minha relação?	Com o livro: ele representa a expressão de meu trabalho tanto como professora quanto como atriz. Com Haskel: ele é meu colaborador e também meu hóspede enquanto o livro é escrito.

O que eu quero?	Ser útil, ser participante da sociedade, como também quero que as pessoas amadas precisem de mim. Ser parte da arte e da natureza. Cumprir as responsabilidades. *(Objetivo principal)* – Terminar este capítulo. *(Objetivo imediato)* – Ter algumas páginas para mostrar a Haskel quando ele chegar ao meio-dia.
O que está no meu caminho?	Tempo: ele chega dentro de duas horas. Clima: está lindo lá fora. O jardim: é preciso arrancar as ervas daninhas. Gostaria de uma bebida espumante, gelada. Não sei bem como organizar o capítulo. O papel fino amarrota na máquina de escrever. Minha habilidade medíocre como datilógrafa e muitos erros de digitação.
O que faço para conseguir o que quero?	Datilografo. Cometo erros. Acelero. Acendo um cigarro depois de esvaziar o cinzeiro. Batalho com satisfação. Batalho com ordem. Faço uma pequena pausa lá fora. Cheiro a clematite. Grito com os poodles. Escrevo dez frases com clareza. Mereço uma bebida.

Essas áreas são elementos essenciais a examinar para definir o que faz se desenrolar esse momento de minha vida. Cada um deles e muitos outros influenciam esse instante e o tornam inevitável. Os exemplos apresentados em cada área são o mínimo para encontrar meu modo de proceder para o dado momento. Algumas das coisas são primordiais e tratam da execução consciente da tarefa, e outras são secundárias.

Ao transformar em exercício prático esse exame de alguns minutos de sua vida sozinho, peço-lhe não apenas que teste todos os aspectos mencionados, mas que também localize com precisão todas as sensações físicas e psicológicas inerentes a eles e faça um desenho da ação para os dois minutos que você examinou. Em seguida, veja se você consegue recriá-los como se fosse a primeira vez.

Ilustrei algo que estava fazendo *agora,* no momento de escrever. Poderia ter relembrado um evento do ano *passado,* da estação *passada* ou da semana *passada.* Eu poderia escolher o mesmo objetivo (terminar um capítulo) e colocá-lo num tempo diferente (11 de março, dois anos antes em Greenwich Village, num dia frio, de chuva de granizo, com aquecedores barulhentos num apartamento bagunçado; os lixeiros estão na rua; talvez eu tenha dor de cabeça, esteja vestindo um roupão velho e chinelos de pano; uma escrivaninha com tampo de couro danificado, minha máquina Remington de vinte anos, chá quente perto do

cotovelo, algumas pastilhas Vick e lenços de papel Kleenex, o telefone tocando sem parar, companhia indesejada para jantar à noite etc.) e descobriria comportamentos e ações diferentes.

Os exercícios com objetos não devem ser improvisações, embora um passo do processo de ensaio obviamente as exija. No entanto, o trabalho final deve ser exatamente como uma cena ou uma peça, e você tem de ser capaz de repetir um conceito definido com precisão e decomposto em elementos executáveis (comparáveis à partitura de um músico), como se ele estivesse acontecendo pela primeira vez. A única diferença entre o exercício e uma cena é que você estará usando a si mesmo em vez de um personagem, e sua experiência de vida em vez de uma peça. A peça, por outro lado, requer que você se encontre num personagem, usando a plateia e o conceito visual do dramaturgo, do diretor e do cenógrafo.

Você deve trabalhar nesses exercícios por conta própria, em circunstâncias em que você se encontre sozinho. Isso também vai ajudá-lo a criar disciplina, que infelizmente falta a muitos atores – a disciplina para trabalhar e explorar tudo por conta própria. (Sem um parceiro para lhe dizer: "Vamos trabalhar".) O segundo passo será testar o exercício em comunicação com seu professor e seus colegas. O trabalho final, quando você aplicar os problemas de qualquer exercício a uma peça, incluirá, é claro,

poderoso reconhecimento não apenas do autor, mas também dos outros atores.

Na primeira vez em que trabalhar com os exercícios, você provavelmente vai emperrar pelas mesmas razões que mencionei ao lidar com a 'Identidade'. Você vai se achar tedioso e talvez prefira buscar circunstâncias excêntricas ou eventos 'interessantes'. *Lembre-se do gato!*

Não se torne mau dramaturgo. O que deve impeli-lo à ação são necessidades definidas, não invenções exibicionistas. Não procure melodramas ou contos bizarros, nem avisos de despejo ou bilhetes de suicidas, ou casos de amor trágicos. Certa vez, um ator veio com um exercício em que rezou a Deus numa catedral, correu para trás da cortina, deu vários tiros, voltou cambaleando ao palco e morreu na frente da madona. Não procure uma história de filme B, mas uma descoberta de seu comportamento em circunstâncias simples, buscando satisfazer uma necessidade precisa. Convencer um grupo de colegas, com uma ação contínua de dois minutos, de que você está *vivo* – de que isso nunca ocorreu antes, apesar da precisão e dos detalhes de suas escolhas – é o que deve almejar. Se conseguir criar de modo convincente dois minutos no palco como se estivesse sozinho em casa, você terá sido bem-sucedido.

O próprio fato de você não ter nenhuma interpretação do dramaturgo atrás da qual se esconder ("mas o *personagem* sentiria, *ele* faria ou não faria... ") o força a examinar

todas as fontes e comportamentos sem pretextos. Você também está criando hábitos de autoexploração que mais tarde podem ser utilizados para um personagem. Além disso, criará o hábito de trabalhar em muitas das áreas que você deve usar numa cena. O exercício vai ajudá-lo a testar seleção e pertinência.

Depois de ter ensaiado e delineado os exercícios, o problema da apresentação – como e onde – será individual. Se você é ator profissional, sem dúvida terá à disposição um estúdio ou uma oficina com espaço suficiente, móveis e acessórios básicos (banco ou sofá, cama, escrivaninha, armário que pode servir como geladeira, mesas – que podem substituir um fogão ou uma pia –, cadeiras, cobertor, algumas almofadas ou travesseiros, livros, garrafas, revistas, cinzeiros etc.). Se tiver sorte, haverá um praticável com portas aproveitáveis e talvez até mesmo uma janela. Você pode apresentar suas cenas a um professor ou a colegas, para crítica e possível reelaboração.

Se você é aspirante a ator, procure um professor qualificado que lhe forneça a mesma estrutura física; e, se você é um professor interessado em testar esses exercícios, forneça aos alunos todos os itens citados.

Objetos pessoais necessários que você sabe que não podem ser fornecidos, como roupa, ferro de passar ou prato, vaso, copo ou livro em particular, devem ser levados

pelo ator. De fato, quem me conhece consegue reconhecer qualquer aluno meu quando se aproxima do Studio, porque ele, em geral, está carregando várias sacolas cheias de acessórios.

Como o lugar é elemento crucial, vale o lembrete: ao examinar em casa todos os seus aspectos para ver qual influência ela exerce em sua vida, comece a considerar como esse lugar pode ser transferido e construído em outra parte. Use objetos reais. Não é um exercício de mímica. Evite qualquer tarefa que o force a usar mímica para fazer alguma atividade com um objeto incompleto (como abrir ou fechar portas quando não há portas com que se possa trabalhar). Pegue o que houver e, se necessário, dote-o, física e psicologicamente, do que ele deveria ser.

Não são exercícios mudos. Se você costuma resmungar, usar exclamações ou verbalizar quando está sozinho, ótimo. Isso ajudará em exercícios posteriores.

Recomendo o *mínimo* de uma hora de ensaio para cada dois minutos de exercício – e quando digo 'ensaio' estou me referindo a fazer o exercício, não apenas a pensar sobre ele.

Testar a comunicação de sua existência selecionada com a 'plateia' é, obviamente, a prova prática do valor que esses exercícios terão para você.

Os dez exercícios com objetos

1. *O exercício básico com objetos*	Recriar o comportamento que leva à realização de um objetivo simples
2. *Três entradas*	Preparação e sua influência na entrada
3. *Imediação*	Lidar com os problemas de antecipação enquanto procura algo perdido ou posto em lugar não lembrado
4. *A quarta parede*	Garantia de privacidade enquanto se usa, sem a ignorar, a área visual da plateia
5. *Dotação*	Lidar com objetos que não podem ter realidade total porque poderiam controlar você por completo; realidade elevada
6. *Falar consigo mesmo*	O problema do monólogo
7. *Ao ar livre*	a) Relação com espaço e natureza b) Encontrar ocupação progressiva sem o auxílio de móveis e acessórios
8. *Forças condicionantes*	Aprender a unir três ou mais influências sensoriais – calor, frio, dor física, pressa, escuridão, silêncio etc.

(Os dois últimos exemplos empregam o personagem de uma peça.)

9. História	Encontrar e identificar-se com realidades de tempo e espaço (o personagem retirado de uma crise na peça)
10. Ação do personagem	Como objetos afetam dois personagens diferentes em termos de comportamento

11
O EXERCÍCIO BÁSICO COM OBJETOS

Esse exercício não enfatiza nenhum problema técnico específico; apenas testa sua habilidade em recriar dois minutos de sua vida e apresentá-los como se os vivenciasse pela primeira vez.

Incorpore todas as questões da página 115, com exceção, talvez, da primeira, pois suponho que você *sabe* quem é – ou pensa que sabe. Primeiro, escolha um evento ou uma tarefa simples e estabeleça as circunstâncias – passado, presente e futuro.

Por exemplo, você está chegando em casa exausto e quer relaxar um pouco. Sugeri sua 'casa' como lugar do exercício para que você explore todas as coisas ao redor que o influenciam continuamente quando está sozinho, às quais até agora você não deve ter dado atenção especial. E não ignore a influência de sua cidade e da vizinhança.

Se algo o incomoda, você deve se perguntar: "O que me incomoda? Por quê?". Suponha que seus pés estejam

doendo. Por quê? Você visitou escritórios de produtores e agentes num dia quente, abafado, de verão. Estava usando sandálias de solado fino que grudavam na sola dos pés. Foi várias vezes rejeitado pelos agentes – disseram-lhe fria e educadamente "Nada hoje"; ou rude e humilhantemente "Você é muito gordo para o papel"; ou com informalidade "Nos procure semana que vem". Os produtores estavam de férias.

Você acabou de subir três longos lances de escada e teve dificuldade para encontrar a chave; entra no apartamento para se refestelar, mas encontra um lugar bagunçado. Agora persegue seu objetivo de tentar relaxar. Você põe sobre a mesa o *book* com suas fotos e referências. Dolorosamente, tira as sandálias e as coloca perto da porta. Vai abrir a janela para entrar mais ar. A fuligem do peitoril da janela é soprada para dentro e suja suas mãos. Você caminha mancando até a pia para lavá-las etc. Acaba sentado à mesa da cozinha com os pés mergulhados numa bacia de água quente enquanto chora baixinho no seu gim-tônica, com pena de si mesmo. Você está relaxado!

OU

TEMPO: 7h10min numa linda manhã de primavera em 1973.

LUGAR: Sua cama em Perry Street, na cidade de Nova York.

ENTORNO: O despertador está sobre o criado-mudo antigo, ao lado direito da cama. A janela está escancarada; as cortinas brancas de orlom estão esvoaçando, e a luz da manhã ainda é tênue. As ruas estão silenciosas, exceto por alguns passos isolados e latidos – alguém está passeando com o cachorro. O robe de *chiffon* está do outro lado do quarto, numa cadeira branca, dura. Um pé de chinelo está do lado da cama, o outro está debaixo etc.

CIRCUNSTÂNCIAS DADAS: *Passado* – você teve um encontro ardente ontem à noite e foi ver um novo filme francês ótimo. Exagerou um pouco na bebida e 'se soltou'. Dormiu profundamente e se emaranhou na roupa de cama. Dormiu dez minutos além da hora de despertar.

Presente – você está pensando num jeito de ficar na cama mais um pouco. Vê um homem num apartamento do outro lado da rua olhando para você na cama. Pergunta-se como pegar o robe e os chinelos.

Futuro – você tem uma leitura para um papel numa peça hoje. Mais tarde, tem outro encontro com a mesma pessoa da noite passada.

RELAÇÃO: Com seu namorado – com perspectiva de se tornar uma relação séria –, afetuoso, bem-humorado. Com o novo diretor da peça para o qual você vai ler – ele acha você incrível e perfeita para o papel, mas não sabe se vai conseguir convencer o produtor. Trabalhei com o diretor num papel menor e sei 'lidar' com ele. Com o Fulano *voyeur* ele já fez isso antes, e não vou me fazer de rogada. Você

adora seu robe novo, que ganhou de um comercial. Os chinelos estão puídos, na hora de jogar fora. As bitucas de cigarro de seu namorado fedem a coisa mofada no cinzeiro da escrivaninha.

OBJETIVO PRINCIPAL: Preparar-se para a leitura.

OBJETIVOS IMEDIATOS: Vestir o robe e calçar os chinelos. Tomar uma xícara de café e um pouco de suco. Organizar o texto com lápis e um bloco para estudar a cena que você vai preparar. Arrumar uma roupa adequada para o teste e ficar elegante.

OBSTÁCULOS: Tempo – o teste é às 10 horas da manhã. Físico – um pouco de dor de cabeça por causa da bebida. Clima – parece muito ameno e gostoso para trabalhar. O texto foi mal xerocado e está difícil de decifrar. O Fulano *voyeur* não sai da janela etc.

AÇÕES: Você pula da cama e exibe seu traseiro na camisola fina para o Fulano, antes de fechar as cortinas e colocar o magnífico robe. Vira o relógio para a parede para que o atraso não a perturbe. Esvazia o cinzeiro do namorado na tentativa de tirar o sujeito do pensamento. Procura uma aspirina para a dor de cabeça etc.

Esses exemplos devem estimular ideias para uma abordagem de seu próprio exercício básico com objetos. A ordem do exame das diversas categorias não é tão importante quanto o fato de que você, no fim, cubra todas elas. Você pode começar com uma relação com alguém e

construir um objetivo em torno disso, revestido com circunstâncias, ou então pode começar com um objetivo. Deixe-me repetir que, não importa o quanto você improvise ao longo dos ensaios, o trabalho final implica ações decididas que nasceram das particularizações que você fez de todos os elementos que descrevi em detalhes. Às vezes chamo isso de partitura final. A forma final que você dá ao conjunto, a determinação dos objetivos – quer falhem quer tenham êxito enquanto conduzem você ao próximo – devem se tornar inevitáveis. E a arte será testada por sua habilidade em apresentar a forma final com a espontaneidade da primeira vez.

O quanto seu comportamento foi subconsciente e reflexo para você vai se tornar claro quando colocá-lo sob o microscópio dessa maneira. Você certamente descobrirá também que suas ações são dependentes dos desejos e dos objetos ao redor.

Todas as variações técnicas dos exercícios seguintes incorporam os elementos que você examinou neste. Não deixe de lado nenhum deles.

12
TRÊS ENTRADAS

Você já não ficou de pé na coxia, nervoso, esperando sua vez de entrar, tentando a todo custo se concentrar para adquirir fé no personagem, nas circunstâncias, em seu próprio estado de ser, enquanto os contrarregras corriam por todo lado, sussurrando perto da mesa de luz, e outros atores conversavam, distraídos? Se você estava *no* palco quando a cortina se abriu, apesar da semelhança de algumas das distrações, ao menos estava cercado pelos móveis e objetos que lhe permitiram algum tipo de ilusão. Você não ficou parado de pé, esperando a cortina se abrir, mas provavelmente se conectou a alguma pequena ação oriunda dos eventos que o levariam adiante nas atividades a partir da abertura da cortina.

Como superar o choque de água fria do primeiro contato com a plateia quando o "ele entra" da coxia para o palco tem sido um problema até mesmo para alguns dos

grandes atores com quem trabalhei? Em geral, os atores se protegem desse choque de uma das duas maneiras seguintes, ambas incorretas. No extremo, ou se esgueiram até o palco, flutuando de forma discreta, sem nenhuma ação decisiva, até que algum objeto os absorva de tal modo que seja realmente necessário lidar com ele, ou desabam no palco com uma atitude "aceitem-me ou vão se danar", até que o envolvimento com uma tarefa se torne genuína. Na coxia, ou repassam toda a lição de casa – plano de fundo, circunstâncias, relações, eventos, substituições – até que o cérebro fique obstruído, e o pensamento, difuso, ou se veem como um 'profissional' que não precisa 'de tudo isso' e sussurram piadas ao contrarregra pouco antes de entrar. Cada uma dessas maneiras anuncia desastre.

Depois de muitos anos de atuação, de tentativa e erro, de entradas imperfeitas e de me perguntar por que talvez só três de oito primeiras entradas durante uma semana de espetáculos foram bem-sucedidas, finalmente consegui extrair dos êxitos três passos essenciais para a preparação. Qualquer coisa *mais* ou *menos* que isso deixava uma lacuna ou interferia em meu objetivo: entrar *em* minha vida de palco, *a partir de* um passado, como se fosse pela primeira vez, com total envolvimento de meu personagem, com propósito, no foco. Em outras palavras, quero estar *dentro*, não *sobre!*

Supondo que tenha deixado meus problemas particulares e endereço pessoal do lado de fora do teatro, e que

lenta e calmamente tenha me maquiado e vestido o figurino (e começado a voltar a atenção para a vida do personagem enquanto fazia isso), e supondo que os ensaios e a lição de casa tenham sido detalhados e completos, o que posso fazer na coxia enquanto espero minha deixa? Antes de tudo, devo me convencer com verdadeira inocência de que existo *agora* – não ontem. Não posso achar que vou repetir minha última atuação ou meu último ensaio, mas devo ter confiança de que tudo o que descobri neles vai me servir agora. A espontaneidade, o sentimento de imediação só podem ser alcançados se dou total atenção a esse momento. Meus três passos essenciais de preparação são: o que *acabei de* fazer? O que vou fazer exatamente *agora?* Qual é a primeira coisa que quero?

E então lá vou eu! Mesmo após descobrir que esses três passos funcionavam para mim, ainda cheguei a 'melar' uma entrada ou dei espaço à ansiedade e à tensão por simplesmente dizer esses passos da boca para fora ou cumpri-los de modo mecânico. Eles devem ser feitos por inteiro!

Este exercício com objetos implica a preparação para uma entrada e sua execução, utilizando os três passos que acabei de mencionar. Depois de definir circunstâncias, tempo, lugar e objetivos de seu exercício, varie e faça mudanças nos passos 1 e 2 para ver como influenciam e modificam o passo 3.

EXEMPLOS: Manhã cedo, no fim de novembro. Você dormiu sete horas e teve poucos sonhos ansiosos. Encontra-se

no meio do processo de ensaios de uma produção experimental. Está enfrentando um interessante problema com sua 'grande' cena no ensaio de hoje e quer estar na melhor forma para ela. Depois de sair da cama, seu primeiro objetivo é tomar uma xícara de café para clarear a mente.

Passo 1: *(fora de cena):* Você dá atenção a seus chinelos felpudos novos que *acabou* de calçar.

Passo 2: Você se encontra parada em frente à porta da cozinha enquanto *está* realmente puxando o cinto do robe, amarrando-o forte em volta da cintura porque engordou meio quilo.

Passo 3: Você abre a porta da cozinha e olha para ver se a cafeteira está ao lado da pia, lavada e pronta. Está. Você vai rápido até ela: você está doida por um café. *Entrou* sem se dar conta, na busca da realização de seus desejos.

Depois faça mudanças

1. Você *acabou de* bater o dedo do pé na quina da cama.
2. Você para em frente à porta da cozinha e *está* esfregando o dedo, o que a faz se lembrar de uma sequência cômica de topada de pé, e cai na risada.
3. Você entra na cozinha e descobre a cafeteira sobre o fogão, vai mancando alegremente até ela para requentar o café que fez no fim da noite. (Você *entrou* rindo.)

Depois faça mudanças

1. Você dá atenção ao fato de que *acabou* de escovar os dentes.
2. Você *está* sentindo o gosto do creme dental, passando a língua nos dentes e pensando numa consulta com o dentista há muito adiada.
3. Você *entrou* na cozinha atrás da cafeteira que está preparada sobre a mesa. Rapidamente enche a cafeteira com água, cantando em voz alta para tirar o dentista da cabeça.

Ou pegue circunstâncias como, por exemplo, chegar em casa num dia fresco de outono, às três da tarde, vindo das compras, a fim de preparar um jantar requintado para seis pessoas. Os mantimentos serão entregues imediatamente. Você está do lado de fora da porta de casa, e o telefone toca lá dentro. Sua esperança é que não seja um dos convidados dizendo que não vem mais.

1. O senhorio *acabou* de gritar que o aluguel está atrasado.
2. Você *está* pegando a chave.
3. Você abre a porta e corre para o telefone antes que ele pare de tocar.

Depois

1. Você *acabou* de tirar o casaco enquanto sobe o último lance de escadas.
2. Você *está* pegando a chave, que caiu do bolso do casaco.
3. Você abre a porta freneticamente e *joga* o casaco no chão, porque o telefone parou de tocar.

Depois

1. Você *acabou* de ver uma barata no capacho.
2. Você *está* usando a chave errada na porta.
3. Você finalmente *abre* a porta e treme de repugnância enquanto *anda de lado* até o telefone, procurando mais baratas pelo caminho.

Em cada exemplo, você se propôs a tarefa de uma continuação de sua vida, que o trouxe do passado ao presente com um futuro em jogo, em contraposição à tarefa de simplesmente 'entrar' no palco. Enquanto esperava para entrar, você respondeu a um evento imaginado imediatamente precedente, mediante uma ação real que lhe permitiu continuar a suposta vida no palco. Os exemplos para essa entrada são rudimentares; todavia, para começar, escolha entradas igualmente rudimentares.

Mais tarde, quando forem aplicados a um trabalho sobre uma cena ou às entradas individuais de um personagem, haverá, é claro, muitos outros princípios em jogo:

1. Não importa a exatidão com que você selecionou seus estímulos e consequentes ações fora do palco: eles terão pouco ou nenhum valor se não proporcionarem e representarem um trampolim para a vida que deve ser cumprida no palco. Você tem de estar em sintonia com a experiência do personagem.
2. Suas escolhas devem estar em harmonia com a situação do personagem, quer ele esteja num abismo de desespero ou no ápice de uma crise emocional ou em paz com o mundo. (Volte ao capítulo 4, 'Memória emotiva'.)
3. Seja qual for a preparação que você usou para *chegar* a esses três passos imediatos antes da entrada, ela é extremamente pessoal e pode assumir várias formas. Se você é ator experiente, reexamine o que lhe serviu no passado e veja o que pode servir agora. Se você é inexperiente, pode tentar várias coisas. Calma, silêncio, isolamento sempre me ajudam a clarear o caminho. Esvazie-se como um vaso para se encher com seu personagem. Gosto de me comparar a um atleta que precisa se aquecer para um evento. Arquejar, ofegar e tensionar-se não conduz à vitória.

4. Se a cena em si é obscura ou mal definida, a entrada pode ser apenas momentaneamente útil ou, o que é mais provável, será escolhida em função de si mesma, e não como início essencial para a cena total.
5. Há mais uma dimensão na entrada – tão individual que é difícil teorizar sobre ela, mas deve ser mencionada. Um ator que interpretava um empresário de boxe entrando no vestuário do boxeador usou os três passos específicos para levá-lo do exterior ao recinto, mas de algum modo ele sentia que isso não era suficiente – queria algo mais para o personagem. O ator não era tão musculoso, potente, agressivo, como o papel exigia. Ele resolveu o problema imaginando que tinha acabado de caminhar contra uma forte tempestade. Isso realmente o transformou enquanto entrava.

O exercício de entrada pode ter uma utilidade que vai além do problema da preparação, pois faz o ator examinar as infinitas variações e os pequenos ajustes que deve selecionar; em seguida o ator deve testar como eles podem modificar uma entrada; e essas modificações provarão a você como a seleção final deve servir a um personagem na peça. Pela repetição e pela correta execução, você verá, quando apresentar esse exercício, que lidou com os elementos essenciais para o envolvimento e a imediação, que barram todo 'nervosismo' da entrada.

Ao realizar uma entrada durante uma peça, você deve entrar com a expectativa da vida do personagem e encarar o que realmente vem a seu encontro – os problemas que o personagem enfrenta que o compelem a satisfazer as necessidades do personagem pelas ações do personagem!

Jamais vou esquecer a magia criada pela primeira entrada de Laurette Taylor em *Outward bound.* Ela entrava no palco *de costas,* subindo na alta soleira do convés para o salão do navio, ainda inclinando a cabeça e acenando adeus a um passageiro imaginário no convés externo. Uma vez no salão, ela se virava para as pessoas no palco e reconhecia o filho com um pungente "Ohhh!". Essa entrada realmente veio do passado para o presente com um futuro!

13
IMEDIAÇÃO

A luta para evitar antecipação, para evitar pensar e planejar o que vem logo adiante, para evitar partir a uma ação já sabendo qual será sua consequência e como atingir o senso de imediação ("Está acontecendo *agora*") – eis uma batalha que parece eterna tanto para atores já experientes quanto para os que estão apenas começando. Sabemos que não devemos antecipar. Sabemos que, quando antecipamos, nossas ações ficam mecânicas e começamos a nos preocupar com a forma exterior, e o resultado disso é sempre má atuação. Inclusive *sabemos* que *devemos* nos entregar com inocência e confiança ao momento e permitir que ele se desdobre até o próximo.

Na vida, pensamos adiante e temos expectativas sobre o que acontecerá, mas, mesmo quando, às vezes, estamos certos, nunca sabemos *como* acontecerá. E, é claro, nunca sabemos se teremos êxito ou não em satisfazer essas neces-

sidades. Temos planos futuros de ação e já pensamos em outras possibilidades quando aquela em que estamos envolvidos é malsucedida ou tediosa. Nem é preciso dizer que esse é um processo totalmente diferente daquele de antecipar as ações do personagem ou as ações dirigidas a nós.

Para isolar o problema da antecipação e buscar a imediação de um momento, passando da teoria à prática, sugiro um exercício em que você testará a imediação procurando algo que você perdeu ou não sabe onde colocou que é uma ocorrência quase diária. Tome consciência do que você faz e do que lhe acontece. Encontre a lógica humana por trás do que pode parecer exteriormente ilógico nas fases de busca. (Certa vez, procurei uma bolsa sob uma simples folha de papel.)

Não estou dizendo que você deve escolher apenas comportamentos irracionais ou idiotas, mas, se os perceber, não os elimine da partitura, mas lhes dê uma *causa* humana. Após alguns dias de auto-observação, você provavelmente terá ideias para o exercício – as circunstâncias sob as quais procura determinado objeto ou um objeto perdido. Aposte alto nesse objeto – um brinco ou um relógio muito estimados, uma carta de amor, dinheiro. Até mesmo um pente perdido pode ter importância se seu cabelo está todo despenteado e você está a caminho de um teste e não tem nenhuma escova.

Não preconceba nem configure o efeito psicológico ou emocional de sua inabilidade em encontrá-lo, nem o

momento da descoberta. A maioria de vocês tem a ideia errônea de que as emoções sobem e aumentam numa linha reta, até atingir o ápice. Pelo contrário, nossas ansiedades, frustrações, decepções, raivas e alegrias podem ser postas num gráfico como a febre de um paciente, cuja temperatura sobe, abaixa, estabiliza-se, cai e aumenta de novo. Abra espaço para isso em seu trabalho. Se uma calma repentina dominá-lo, não a considere errada para suas circunstâncias – pode ser o prenúncio da tempestade.

Você está saindo para um compromisso importante, pondo as luvas como toque final. Procura a chave de casa dentro da bolsa. Não está ali, que é o lugar onde deveria estar. Você sabe que vai voltar tarde, que o porteiro estará dormindo e que não abrirá a porta. Sua colega de quarto foi passar o fim de semana fora, e você não pode voltar ao apartamento sem a chave. Esvazia a bolsa e olha todo o conteúdo. Coloca as coisas de volta na bolsa. Verifica os bolsos. Olha outros lugares onde a chave deve estar, ou poderia estar, onde já esteve uma vez e, se tudo isso falhar, onde ela não poderia estar. Você vasculha metodicamente a gaveta da escrivaninha, corre para o armário, pega a capa de chuva, enfia a mão no bolso e encontra a chave.

Após improvisar a partir das circunstâncias até ter encontrado muitas possibilidades de objetos com que lidar na busca, lugares para vasculhar e infindáveis variações de comportamento resultantes, tome decisões precisas

sobre o curso de ação e lhe dê uma causa, como também às suas expectativas. Se o plano continuar muito capenga, você ainda estará improvisando quando apresentar o exercício e apenas testando em grau mínimo o problema técnico da antecipação.

A antecipação não é um problema apenas no momento de encontrar o objeto perdido (que você mesmo escondeu), mas em cada momento da procura. Examine com fé e convicção a bolsa onde você espera que a chave esteja; examine *realmente* o conteúdo, até ter certeza de que ela não está lá. Olhe *realmente* dentro da gaveta e *saiba* que ela pode estar lá, porque já esteve em várias ocasiões. Vá ao próximo lugar lógico ou possível com a crença de que você poderia tê-la deixado ali e *realmente* dê toda a atenção a isso, de modo que ao menos sua necessidade de encontrar a chave seja fortalecida. A expectativa e a especulação sobre onde ela poderia ou deveria estar, a tentativa de lembrar onde estava da última vez ou ontem são inerentes à busca.

Se o exercício for bem-sucedido para você, surgirá a genuína sensação de alívio ou de alegria, ou talvez de raiva, quando você realmente puser os dedos na chave no canto do bolso da capa de chuva. E esse processo de absorver-se genuinamente em cada momento pode ocorrer de novo na execução de um plano específico que você talvez tenha repetido pela décima – não, centésima – vez.

É preciso considerar alguns problemas técnicos que não apareceram antes em outros exercícios. Para manter

forte sua crença, você deve tomar cuidado ainda maior na reconstrução do espaço. Veja se de fato há vários lugares para procurar. Se, em casa, você sondou as gavetas abarrotadas, não se esqueça de encher as gavetas do estúdio com itens substitutos. Nada pode quebrar sua fé mais rápido do que abrir uma gaveta e ter de tatear dentro dela com mímica ou precisar indicar que está olhando ao redor ou embaixo de roupa ou de outros objetos imaginários. Ou olhar sob uma almofada e tentar justificar a pistola que algum outro ator deixou para trás.

Escolha um objeto pequeno para procurar. Um objeto grande como um sapato pode exigir meia hora para ser encontrado em casa, mas será difícil perdê-lo nos limites menores e mais vazios do estúdio. Ou, se seu olhar se voltar para a mesinha de centro, que em casa era uma desordem só e agora está nua, você terá uma grande lacuna na 'imediação'.

Quando você tiver superado e compreendido o que o prendeu e o envolveu em cada momento da tarefa – e lhe permitiu prosseguir sem antecipação nesse exercício –, poderá aplicar o mesmo princípio a qualquer cena ou peça. Você também poderá aplicá-lo à emissão e recepção do texto de uma peça. Alguém disse certa vez: "Um bom ator *esquece* o que vem pela frente". Esquece até mesmo a fala seguinte decorada até o instante de precisar dela!

Esse exercício é fácil de entender! É difícil de executar. Comece a praticá-lo.

14
A QUARTA PAREDE

Lembro-me de um ensaio geral, há alguns anos, quando eu era uma atriz muito jovem, durante o qual toda a área da plateia perturbou fortemente minha fé e o senso de privacidade de meu espaço no palco. Enquanto atuava, primeiro fingi que não havia ninguém ali e que ninguém jamais estaria, e depois que *nada* havia ali. Toda vez que queria erguer o olhar, ficava mais impossível, até que comecei a me esconder fisicamente e a dirigir minha vida física cada vez mais para a parede dos fundos do cenário. O diretor, sentado na plateia, parou o ensaio dizendo: "Por favor, mantenha os olhos voltados para a galeria, para que eu possa vê-los". Obedeci, atuei voltada para a frente e, é claro, perdi por completo o senso de privacidade e realidade.

Se hesitamos em nos doar à plateia e em tornar nossos olhos disponíveis a cada espectador, devemos hesitar da mesma forma em nos esconder. Sem dúvida, é responsa-

bilidade do diretor garantir que toda ação pertinente possa comunicar, e o foco da atenção sempre deveria poder ser controlado pelo diretor, mas o que você pode fazer para si mesmo com esse buraco escancarado à sua frente, que deveria ser a quarta parede do cenário? Pode completá-lo em sua imaginação como parte de sua sala ou de uma paisagem. Sei que é mais fácil falar do que fazer.

Quando a peça dita que a área da plateia deve ser usada para um propósito *primordial,* fica relativamente simples torná-la real. Numa cena ao ar livre, por exemplo, se lhe pedem que se refira a uma árvore, uma casa, uma colina, uma torre de igreja ou uma nuvem localizada em um ponto imaginário à frente, e se você particularizou essa coisa e a ancorou visualmente num sinal de saída, numa porta ou num pilar, fica fácil olhar para eles, discutir sobre eles ou apontá-los.

Às vezes, uma produção inteira é projetada para transpor o proscênio e utilizar a área da plateia como algo primordial. Na produção de Elia Kazan para *Gata em teto de zinco quente,* quando as cortinas se abriam, Maggie estava de pé, de frente para a plateia, arrumando o cabelo num espelho imaginário. Esse uso da quarta parede foi imediatamente estabelecido e, em seguida, continuado pelos outros atores, com diferentes objetos e atividades ao longo de toda a peça.

Uma das primeiras coisas que vai descobrir a respeito de um objeto visual imaginado é que você não pode

deixá-lo suspenso no ar. Tente. Construa visualmente a moldura de uma janela a um metro de distância, vire as costas para ela, depois vire de frente e tente reencontrá-la. Ela vai escapar de você o tempo todo, e seus olhos podem até ficar vesgos na tentativa de colocá-la em foco espacial – em algum lugar. Qualquer *objeto* que você queira ver deve ser ancorado em algo que você pode ver, que de fato esteja lá. Para começar, você deve conhecer o objeto tão bem, a ponto de ser capaz de fechar os olhos e *vê-lo*. Não tente reconstruí-lo no momento de colocá-lo na área da plateia.

Os atores me contestam dizendo que não conseguem enxergar nada diante de si, onde pudessem ancorar alguma coisa, porque é muito escuro. Na realidade, a não ser que um holofote esteja focado direto sobre você para cegá-lo, isso não ocorre. É possível ver o contorno de quase tudo, das pessoas até as galerias, dos corredores entre os assentos, das saídas, dos camarotes ao lado e das seções no fundo etc., enquanto as luzes do palco estiverem acesas e as do teatro, apagadas.

Os atores também me indagam sobre a questão da distância, tão logo tenham aprendido a completar a quarta parede estendendo a sala ou a paisagem até a área da plateia e colocado objetos lógicos nela e em conjunção com o que realmente existe nela: quão perto ou longe os objetos imaginados *devem* ficar e como isso conflita com as distâncias *reais* na plateia.

Fiquei extasiada quando descobri que poderia aproximar qualquer coisa de mim tanto quanto quisesse ou vê-la a quinhentos metros de distância simplesmente deslocando meu corpo com precisão. Olhe no espelho para verificar sua aparência quando estiver a apenas a trinta centímetros dele e observe o ajuste do corpo a essa tarefa. Em seguida faça a mesma coisa após ter recuado uns dois metros. Agora se examine quando olha no espelho do outro lado da sala. Por fim, veja se consegue re-criar todos os três ajustes, eliminando o espelho e substituindo-o por um simples batente de porta. Você vai se admirar por não apenas acreditar que está se vendo, mas também por aproximar o espelho ou distanciá-lo sem se mover do lugar, bastando só encontrar o foco e recriar o ajuste corporal a ele.

Ponha seus objetos imaginários no fundo, nas laterais ou nos corredores da plateia, de modo que as pessoas, paradas ou em movimento, não perturbem sua crença.

Talvez você já tenha aplicado essa técnica com sucesso numa peça. Se não, poderá desenvolvê-la em questão de horas. No entanto, se a produção inteira *não* for concebida para usar a quarta parede por um propósito *primordial,* cuidado ao fazer isso sozinho. Se você for o único ator no palco que se relaciona de modo aberto com relógios, espelhos, quadros, janelas imaginados, vai parecer muito estranho. Provavelmente a plateia vai olhar para trás para ver o que você está olhando.

Agora, o problema mais comum: como explorar por completo a quarta parede de maneira *secundária,* quando

queremos que a atenção visual suba e saia livremente, mesmo que a atenção interior primária permaneça conectada aos objetos no palco, quando não queremos *fazer* nada à quarta parede, quando exigimos dela apenas que *esteja* ali para nós. Não queremos ser emparedados ou vedados, mas liberados por ela, livres para nos abrir de forma física, sem perda de privacidade ou de envolvimento.

Sempre ergo minha quarta parede *secundária* exatamente da mesma maneira como faria se tivesse de usá-la com um propósito primordial. Finalizo o espaço, por assim dizer, colocando objetos imaginários que me são familiares, que têm lógica e são coerentes com o lugar, na quarta parede de minhas outras três paredes; a *exceção* é que agora os objetos têm importância secundária. Ponho imaginariamente ao menos cinco ou seis objetos no fundo ou nas laterais da plateia, ancorando-os em objetos existentes ali. O que está entre eles parece dar conta de si. Meus objetos devem ser tão particulares que eu possa tirá-los do meu olho mental e colocá-los onde quiser. (Não tente transformar o sinal de saída em pintura, mas pendure a pintura no sinal de saída!) Não preciso contar para ninguém o que estou usando. Meus objetos estão lá só para mim, para minha privacidade, para me libertar da intrusão da plateia.

Cada ator construirá a própria quarta parede pois os objetos não terão outra consequência além do potencial de se expandir. *São secundários em relação a tudo* o *mais no palco.* Distância ou relação física com eles não terá

consequências, pois você não imporá exigências a eles. Enquanto você faz alguma coisa no palco, por exemplo, seu olhar pode entrar em contato com as cortinas da janela na quarta parede. Se você examiná-las para ver se estão em ordem ou se precisam ir para a lavanderia, elas imediatamente se tornam primordiais, uma alteração equivocada de seu propósito principal no palco. Se, enquanto você estiver falando ou escutando, seus olhos se fixarem em um relógio na quarta parede, tudo bem; mas, se olhar o relógio para ver que horas são, ele imediatamente se torna primário e anula seu propósito.

Para experimentar essa técnica, gostaria que você pegasse um telefonema como premissa básica de seu exercício de dois minutos. Observe-se por alguns dias toda vez que estiver em casa ao telefone, para ver aonde vai seu foco externo, secundário, enquanto a atenção interna parece absorvida por completo no conteúdo do telefonema. Tendo escolhido o telefonema que você usará como exercício, verifique se ele inclui todos os aspectos dos outros exercícios. Veja se sua posição em pé ou sentado ao telefone permite à atenção visual subir e sair. (Se você está deitado numa cama ou num sofá, em geral a atenção visual vai para o teto. Se está sentado curvado sobre uma cadeira, com os cotovelos sobre os joelhos, ela provavelmente irá para o chão. Se está sentado à escrivaninha, você talvez tenha papel e lápis à disposição, mas se a natureza do telefonema exigir anotações tome cuidado para que isso não domine sua

atenção e impeça você de querer subir e sair.) Não importa se as circunstâncias já o levam ao telefone ou se, no curso delas, você decide dar um telefonema ou recebe um. Apenas garanta que estará telefonando durante o restante do exercício. Não improvise a conversa quando apresentar o trabalho, pois do contrário a quarta parede não funcionará para você de maneira nenhuma. Não é preciso escrever a conversa. Se souber exatamente com quem está falando, sobre o quê, e o que você quer, se souber o conteúdo do que lhe está sendo dito (não as palavras em si) e se ensaiar pelo menos dez vezes, as palavras virão inevitavelmente.

Após tomar consciência dos objetos em que seus olhos pousam com mais frequência enquanto está telefonando, comece a determinar como construir a mesma quarta parede no estúdio ou na oficina. Quando, por fim, montar o exercício para apresentação, gaste tanto tempo para estabelecer sua quarta parede quanto gastaria para colocar seus móveis e objetos pessoais na re-criação de seu espaço. Não controle em que pontos você olhará para utilizar a quarta parede. Deixe a atenção se mover quando quiser e para onde quiser. Acima de tudo, não examine se você está de fato vendo os objetos quando olha; isso significa que você está dando importância primordial a eles. Quando o exercício for bem-sucedido, a parede simplesmente *estará lá* para você no lugar da plateia. (Se um diretor reclama e de repente pergunta o que você está olhando à frente, você por certo

está usando os objetos da quarta parede de maneira incorreta como objetos primários, e não secundários.)

Você pode repetir o exercício três ou quatro vezes com variações de eventos e tipos de telefonema, até ter êxito total. *Quando* o exercício funcionar, ninguém precisará lhe dizer isso, porque você se sentirá livre como um pássaro e aliviado do velho fardo agonizante da intrusão da plateia, a ponto de sempre querer construir uma quarta parede em todo exercício, toda cena em que trabalhar, toda peça em que atuar!

15
DOTAÇÃO

Esse deve ser o primeiro exercício de que você realmente gostará, pois contém a essência do faz de conta em sua forma mais simples: como transformar água fria em chá fervente, em conhaque puro ou em remédio amargo – ou até em cicuta, se você quiser –; como remover a maquiagem sem creme de limpeza ou sabão; como se barbear sem uma lâmina; como cozinhar ou assar sem fogo; como comer purê de batata e manteiga sem engordar; como tirar uma roupa aparentemente encharcada sem ter estado na chuva etc.

Releia o capítulo 5, 'Memória sensorial', e então, com vistas ao exercício de dotação, encontre circunstâncias em que você lidaria com objetos tangíveis que deveriam ser dotados de propriedades que não são reais no palco. Por exemplo, pegue uma xícara de água e dote-a com a propriedade de café fumegante. Não apenas considere que está quente, mas lembre-se de como, ao aproximá-la de você, recuou

levemente do vapor, como soprou com cuidado para esfriar o café, como testou com suavidade a borda da xícara com os lábios antes de bebericar alguns goles e deixar o líquido repousar na língua por um segundo antes de fazê-lo descer pela garganta, como os olhos se fecham quando você engole e a boca se abre e você exala e aspira ar para esfriar a boca. De repente, a xícara de água fria se torna café quente e permanece assim.

Posso inclusive não querer passar batom estando no palco, porque, com mãos nervosas numa noite de estreia, poderia borrar minha boca. Se não há espaço em minha ação de palco para pegar creme de limpeza, lenços de papel e pó de arroz para reparar o estrago, prefiro dotar um batom de plástico com cor e consistência gordurosa enquanto estiro os lábios (já maquiados) e o aplico de maneira uniforme.

Lembro-me de ter assistido ao último ensaio geral de uma peça em que o amante deixava a amada. Ao longo da ação, ela precisava engraxar os sapatos dele como forma de impedi-lo de ir embora. A atriz usava um vestido cinza-pérola, e a graxa era preta. Ajoelhada no chão, um sapato na mão, o pano com graxa na outra, a lata de graxa preta no chão em frente dela, ela chorava e implorando a ele que ficasse. Em pouco tempo, ela tinha manchas de graxa no rosto, nas mãos e em todo o figurino cinza. No final da cena, a cortina foi fechada por apenas um segundo e aberta de novo para a próxima cena, que se passava poucos dias depois. O figurino e

o rosto dela ainda estavam cobertos de preto. Nos espetáculos seguintes, o interior da lata de graxa foi pintado de preto, sem graxa real, e a atriz havia encontrado a conduta correta de trabalhar com a graxa, o pano e o sapato, de modo que não só ela, mas também a plateia acreditaram que ela estava usando graxa de verdade.

Em *The farewell supper*, de Arthur Schnitzler, eu tinha de comer uma refeição requintada, de cinco pratos, oito vezes por semana. Se toda aquela comida tivesse sido real, eu teria sido incapaz de comê-la no lapso de tempo de minha vida no palco, teria engordado cinco quilos por semana e provavelmente passaria mal – com certeza nos dias de matinê. O substituto da comida parecia bem mais do que era, sem ser substancioso, calórico nem muito saciante. Dotar a comida de doçura, textura, quantidade, suculência ou gordura criou um verdadeiro prazer em comer, beber, engolir, e me valeu uma salva de aplausos enquanto eu me jogava sobre a sobremesa final, torta com chantili (na verdade, montinhos de iogurte).

Muitas cenas exigem que se faça costura com o uso de agulhas. Anseio em vê-las interpretadas por uma atriz inexperiente, porque sei que vou ter uns minutos de pura diversão. O pânico que se instala quando ela pega a agulhinha e a linha de seda fina, as variadas tentativas de enfiar a agulha no fundo minúsculo, o modo como a linha se emaranha e forma nós, e como a atriz acaba fingindo e costurando por meio de mímica são coisas bastante previsíveis.

Se a linha não pode já estar enfiada na agulha e eu *tenho* de fazer isso no palco, trato de pegar a agulha com o fundo mais largo que se pode encontrar; se é para a linha ser de seda fina, vou usar uma de algodão cru para ela não emaranhar. Se tem de parecer difícil enfiar a linha, eu o farei pela dotação e ainda serei capaz de controlar o segundo exato em que a linha passará pelo fundo da agulha. Talvez eu use a agulhinha e a linha fina só se for numa parte da trama em que a linha nunca passa pelo fundo da agulha.

Qualquer objeto que não pode ser manejado e controlado de pronto para o propósito necessário torna-se um objeto perigoso. E há os objetos realmente perigosos do ponto de vista físico – facas afiadas, navalhas, ferros de passar, garrafas quebradas, bebida alcoólica etc. Se você precisar usar um desses, espero que não ensaie com ele ou se machuque de verdade, para só então ver como deve lidar com ele. Com certeza você *lembra* como foi quando se queimou ou se cortou, ou se machucou de alguma maneira, ou foi ferido por alguém.

Contanto que o objeto não seja fisicamente perigoso no sentido discutido, comece a fazer experimentos – digamos, pintar as unhas (esmalte real no palco pode significar grande risco se ele derramar ou cair em suas mãos). Primeiro, pinte as unhas de verdade e depois pegue o vidrinho vazio e o pincel e veja se consegue reconstruir o comportamento de passar o esmalte cuidadosa e uniformemente nas unhas, até você atingir tal fé que, por reflexo,

vai assoprar as unhas para secá-las e pegar o próximo objeto com delicadeza, com medo de estragar a pintura.

Para seu exercício, encontre pelo menos três objetos tangíveis para dotar de propriedades físicas, objetos que, se não fosse isso, poderiam controlá-lo. Você também pode dotá-los de propriedades psicológicas, mas a ênfase deve recair no físico. Evite fazer as ações por meio de mímica. Com isso, quero dizer que, se você escolher uma bebida forte, não use um copo vazio para depois ficar se preocupando com até onde pode entorná-lo ou como é engolir de verdade. Encha o copo com água e dote-a com quaisquer propriedades necessárias por meio da memória sensorial e do ajuste muscular.

Às vezes um aluno pergunta se os três objetos dotados de propriedades precisam ser inter-relacionados. Obviamente, eles devem estar relacionados ao conjunto lógico e completo de circunstâncias. Se, por exemplo, seu objetivo é tentar preparar uma refeição esplêndida ao namorado, e você está com gripe forte no momento, vão lhe ocorrer infinitas ideias de objetos para dotar de novas propriedades, objetos ligados à comida que está preparando, aos utensílios e recipientes necessários, como também objetos de que você pode precisar para controlar a gripe – de vaporizador, descongestionante e remédios a pomada para o peito. Apenas tente dar variação aos objetos para que todos os três não envolvam o ato de sentir gosto ou de se machucar etc. Tendo dominado a prática de dotar os objetos individuais, entregue-se por completo à necessidade

de cumprir seu objetivo com fé nas circunstâncias, para evitar pular de um objeto para o outro enquanto verifica a precisão de sua execução. Quando o exercício estiver pronto para apresentação, você deverá ter alcançado tal confiança nos objetos que mal notará que estão dotados de outras propriedades. Eles devem existir por inteiro para você.

Qualquer objeto com que lidamos, tão logo tenha sido particularizado, será parcialmente dotado. Se é possível dotar uma faca cega com gume afiado, também posso dotá-la com mais coisas ao lhe dar uma história que determinará minha maneira de pegá-la. Se a faca foi presente de alguém que adoro e sabe que amo cozinhar – e sei que a faca veio da Hammacher Schlemmer e provavelmente custa uns vinte dólares –, vou manejá-la de modo diferente do que faria se tivesse de lidar fisicamente com a mesma faca e dotá-la com o fato de ter sido comprada na Woolworth's dez anos antes, que por acaso revelou ser apenas boa e se tornou minha velha faca favorita para cortes.

Uma rosa, que pode ser de cera ou de plástico no palco, deve ser não apenas dotada da textura, do aroma e dos espinhos da rosa real para eu lidar com ela com convicção, mas também deve ser tratada de modo bem diferente se for da roseira predileta que eu mesma cultivei ou se foi dada por alguém que amo, ou por alguém que detesto e me deu a rosa de presente para me adular. Podemos e devemos carregar ou impregnar cada objeto que manejamos não apenas para estimular nossa psique e nossos sentidos, mas *novamente*

para aprender como esses elementos condicionam nossas ações subsequentes, de modo que, quando precisarmos fazer *escolhas* para as ações do personagem, teremos descoberto todas as áreas a que devemos recorrer para fazer essas escolhas.

Quase nada na vida de nosso personagem *é* o que *é* – mas devemos torná-lo assim! *Dotamos* de propriedades as circunstâncias dadas, nosso próprio personagem, nossa relação com os outros na peça, o lugar, cada objeto com que lidamos, incluindo nosso figurino. Tudo deve ser dotado das propriedades físicas, psicológicas ou emocionais que quisermos, para sermos enviados ricamente à ação de momento a momento.

Assim, o exemplo de transformar uma maçã em cebola pode ser o início da compreensão de que, transformando uma coisa em outra, ou suprindo realidades inexistentes, as ações podem se tornar mais agudas que o habitual, e a realidade pode ser elevada em vez de comum. Ela se torna uma realidade purificada, e é isso o que amo nela.

Agora você está na metade do percurso dos exercícios. Se realmente os ensaiou e os apresentou para crítica dos outros, e não apenas os leu, você talvez tenha descoberto interessantes subprodutos. A essa altura, você por certo não está só ensaiando durante as horas que reservou aos exercícios, mas está 'ensaiando' ocasionalmente todos os dias. Não consigo abrir a porta do forno sem notar como minha cabeça recua, desviando-se do calor.

Se estou telefonando, uma parte de mim está marcando a quarta parede que estou usando. Um comportamento reflexo ou secundário se torna consciente por um instante. Estou consciente do que me levou a determinado cômodo ou à rua. E a parte mais impressionante disso tudo é que não me sinto nem um pouco menos espontânea em meu comportamento. O propósito de estabelecer hábitos de auto-observação, de descobrir as infinitas variações de comportamento que ocorrem todos os dias *não* é reproduzir esse comportamento de modo mecânico, *mas*...

1. Descobrir com quais objetos internos e externos me envolvo nas circunstâncias dadas e por que lido com eles.
2. Aprender que de fato libero fisicamente minha vida psicológica e emocional ao entrar em contato com alguma outra coisa.
3. Descobrir como meu senso de identidade se altera a cada hora, dependendo das necessidades, do entorno e das circunstâncias, e perceber que essas variações do senso de si mesmo podem ser utilizadas para o personagem.
4. Perceber quais elementos são essenciais para produzir dois minutos de existência.

Estou começando a encher um repertório para uso futuro nos papéis que espero interpretar.

16

FALAR CONSIGO MESMO

O monólogo – esse velho fóssil –, que apareceu de muitas formas na literatura dramática, sempre dependeu da forma preferida na época. Século após século, foi adaptado ou cortado para se ajustar à moda teatral corrente. Seja qual for sua forma, ele é e sempre foi um personagem falando consigo mesmo em voz alta ou com personagens ausentes ou objetos ao redor em tempo e lugar determinados, por uma razão específica num momento de crise. Não importa se a ênfase recai sobre o realismo naturalista ou sobre o realismo seletivo, ele sempre dependeu de o conteúdo pertinente ser emocional, psicológico, filosófico, poético ou um amálgama de mais de um tipo. Não importa se o monólogo trata de problemas da trama ou do personagem (mesmo que, por generosidade do autor, se permita ao personagem em sua eloquência saber mais sobre si mesmo do que realmente saberia na vida

real), ou até se o personagem fala alto consigo mesmo porque é louco, um monólogo sempre consistirá em palavras que representam os pensamentos do personagem ou parte deles. Às vezes, é trabalho do ator persuadir a si – e ao público – de que essas palavras, ou algumas delas, poderiam de fato ser inaudíveis, apesar de deverem ser ouvidas na última fileira da plateia, ou de que, na vida, algumas dessas palavras poderiam não passar de murmúrios.

Há monólogo apenas quando você está falando alto e *sozinho.* Tudo o mais é diálogo! Existem livros inteiros equivocadamente intitulados 'monólogos' para o ator, mas que consistem em longas falas tiradas de peças em que um personagem fala com outro. Alguém pode *falar de volta* para você com um olhar, um bufo, um bocejo, virando-se, sorrindo, lançando-lhe um olhar concentrado de atenção etc. Quando um ator é instado a falar com o público, não se trata de um *monó*logo, mas de um *duó*logo – a plateia se torna o parceiro do ator. (A fala com a plateia é discutida na página 274.)

Como simples introdução ao complexo problema de falar *consigo mesmo,* gostaria de começar a descobrir e definir todas as coisas que levam *você* a falar consigo mesmo quando está sozinho, para então apresentar isso como exercício.

Por que falamos com nós mesmos? Para *ganhar controle sobre as circunstâncias:* para lidar com o tédio de uma tarefa rotineira ou chata; para lidar com o fato de sermos aturdidos pelo tempo ou por outras pressões, como frustração e

problemas emocionais etc. Se você está atrasado para um encontro e tenta se controlar enquanto sai correndo de casa e se vê dizendo "Onde está minha chave? Estou com as luvas. Minha bolsa está cheia. Dei aquele telefonema?" etc., à medida que procede com as tarefas físicas para sair, a verbalização é apenas uma tentativa de organização.

Se você está fazendo uma lista de compras ou de roupas para a lavanderia, pode verbalizar "Não posso esquecer o leite. Oh, sim – suco de laranja" etc., isso talvez o ajude a se lembrar.

Além disso, existe o tipo de fala fantasiosa em voz alta que acompanha o tédio de uma tarefa rotineira e se manifesta em comentários para e sobre nós mesmos: "Você é burro. Por que fez isso?" ou "Boa garota. Você arrumou esses ovos direitinho". Esses tipos de comentários são, em geral, acompanhados por 'ohs' e 'ahs', expletivos e grunhidos. Todos esses exemplos são tão comuns e fáceis de recriar que sugiro não se preocupar com eles para o exercício, *a não ser* que você ache que nunca fala consigo mesmo. Você *fala,* mas como, em geral, é um procedimento subconsciente que o faz verbalizar, é possível que não tenha consciência disso. Se você acha que esse é seu caso, comece a todo custo a explorar essas maneiras bem básicas de falar em voz alta quando estiver sozinho.

Se você *sabe* que fala consigo mesmo, examine as circunstâncias que vão além da rotina e entre em outro reino

da fantasia. Muitas vezes, quando estamos entediados por tarefas rotineiras, verbalizamos fantasias, fingindo ser uma estrela de cinema, um nobre, um figurão, uma criança. Estamos fazendo um jogo. (Há um exemplo maravilhoso disso na abertura de *Dream girl,* de Elmer Rice, quando ela está se arrumando para ir trabalhar de manhã.) Você já não ficou na frente do espelho do banheiro contemplando sua aparência e conversando sozinha, passando de Cary Grant a Bette Davis, da autocrítica à autoaprovação, e se beijou no espelho exclamando "Coisa linda"?

E aí a verbalização fica dramática! Tivemos uma briga com um agente – ou desejamos que houvéssemos tido – e, quando entramos em casa, batendo a porta, dando vazão à fúria ao arrancar o casaco, verbalmente descontamos no agente. Fantasiamos que *devíamos* ter dito: "Não me trate assim, cara, sou uma artista!". Nós o humilhamos imitando-o: "Realmente, você fez muito bem, mas não é bem isso o que eles querem para o papel". Reexaminamos o que *de fato* lhe dissemos: "Oh, sim, senhor. Entendo o que quer dizer. Você sabe dessas coisas melhor que eu".

Ou, quando estamos nervosos antes de um teste, praticamos como vamos impressionar o diretor. Ou já assumimos que fomos rejeitados e começamos a lhe dizer umas poucas e boas. "Seu imbecil! Quem você pensa que é?" Descarregamos verbalmente antes ou depois de uma crise com colegas, pessoas queridas, vendedores e até motoristas de ônibus.

O que *não* fazemos é contar a história toda ou na sequência. *Sabemos* do que estamos falando, e não há ninguém presente a quem devemos contar do que se trata. Consequentemente, lidamos com o que nos perturba sem a lógica externa necessária para torná-lo claro, como, ao contrário, faríamos se outra pessoa estivesse ouvindo. Todos os bons dramaturgos sabem disso quando escrevem um monólogo. Deixe a humanidade de seu comportamento revelar os eventos necessários.

Além disso, não é em sentido literal que expressamos nossas ações de forma física. Nossa vida permanece conectada ao lugar em que nos encontramos sozinhos; ela não ilustra a vida sobre a qual estamos fantasiando verbalmente. Se estou arrumando minha escrivaninha e travando uma batalha verbal com um amigo que me venceu numa discussão na noite anterior, ele está sentado – em meu olhar mental – no restaurante, não na cadeira do outro lado da escrivaninha. Posso agitar meus papéis no ar enquanto brigo com ele, mas não os estou agitando *literalmente* para a cadeira a minha frente.

Quando, na sacada, Julieta fala sozinha com seu Romeu ("Por que és Romeu?"), ele está – no olhar mental dela – no baile, na rua ou em seu quarto, mas *não* na estrela que ela está fitando.

O que Julieta está fazendo na sacada antes, durante e depois de falar consigo mesma me leva direto ao próximo erro comum que os atores cometem mais nos monólogos

reais do que nos exercícios. Com muita frequência, o ator constrói seu monólogo apenas em torno das palavras e esquece as coisas essenciais sobre sua presença física. Sempre digo: determine o que você está fazendo *além de* conversar consigo mesmo. Uma vida verbal nunca pode ter liberdade ou precisão se o corpo do qual as palavras devem brotar está ocupado de maneira imprecisa. Recomendo muito que a cena seja encontrada fisicamente *antes* de você abordar a ação verbal. Algo geral como "Estou na sala esperando fulano" como resposta a "O que você está fazendo?" tem de ser especificado pelo *que* você está *fazendo* enquanto espera. Uma vez determinada a tarefa física, será fácil entrar em contato com os objetos internos e externos que vão impulsioná-lo à verbalização. Suas atividades podem ser temporariamente detidas pela vida verbal, você pode inclusive ser desviado de uma ação e começar outra, mas não *entra* numa sala para falar consigo mesmo. Você *não* se senta nem se levanta para falar consigo mesmo. É preciso saber a verdadeira razão por que você faz essas ou outras coisas sob as circunstâncias dadas, para permitir a qualquer fantasia verbal tomar forma.

Um pequeno dilema é tão frequente aos atores que merece esclarecimento. Muitas vezes, enquanto fala sozinho, o ator descobre que 'indica' ou dramatiza verbalmente quase como um mau ator, no momento em que lida com a pessoa ausente que o irritou. O ser humano, em certa medida, exagera para suprir o interlocutor ausente; se a

pessoa de seu olhar mental estivesse de fato presente, ele falaria com ela de modo bem diferente. O ator fica nervoso ao apresentar esse estranho exagero verbal com medo de que seja mal compreendido como simples má atuação. A atuação continuará verídica se permanecer dentro dos limites e da privacidade das circunstâncias, mas definitivamente será ruim se for 'indicada' ao público.

O exercício, tal como apresentado, servirá como começo rumo a muitos monólogos em peças contemporâneas, não poéticas. Domine-o antes de sair desse tipo de realidade para enfrentar problemas mais profundos e mais difíceis nas realidades elevadas do drama poético.

17
AO AR LIVRE

I

Não importa quão sugestivo ou brilhante o cenógrafo possa ser, o ator também deve trazer o ar livre consigo para o palco. Para isso, devemos lidar com a relação sensorial e física com o espaço, a natureza e seus aspectos psicológicos: o que achamos do que vemos num pôr do sol, numa árvore, no oceano ou num lago; o que a luz, o tempo, as texturas de areia, grama, cascalho, pedra provocam em nós; como nos relacionamos com a distância de horizontes, o que está neles e o que está entre eles e nós – e qual será nosso comportamento daí resultante.

Para dar apenas alguns exemplos desse exercício, explore circunstâncias como um banho de sol na praia, um piquenique no campo, uma pausa para descanso numa excursão nas montanhas ou a simples espera por um amigo

no parque enquanto neva ou chove. Recorra ao capítulo 5, 'Memória sensorial', e, por meio das sensações relembradas, encontre os ajustes físicos ao que está debaixo de você, se está caminhando ou sentado na areia, na grama ou sobre pedras e seixos. Encontre suas sensações e ajustes ao sol escaldante ou à brisa suave, ou a um dia com chuva de granizo. Tenha em mente que você, muitas vezes, precisará criar *quatro* quartas paredes para cercá-lo e que os objetos colocados sobre elas serão muito provavelmente de importância primordial. Busque a relação física e psicológica com esses objetos e com a distância deles em relação a você (como no caso do espelho no exercício da quarta parede na página 148) – objetos como um grupo de álamos farfalhantes e prateados na luz de outono, ou um vilarejo com alguns campanários brancos que você vê lá embaixo ao pé da colina, ou a forte rebentação nos recifes bem a sua frente.

Quando tiver completado com sucesso um exercício desse tipo, você terá se conscientizado de sua relação com a natureza e o espaço, para poder lidar com eles de forma ativa. Talvez você até se conscientize de que, quando olha a rua pela janela, a parte superior do corpo se estende para a frente e os ombros recuam enquanto você estica o pescoço formando um arco, se quer ver longe. Não serão necessárias horas de ensaio para praticar – você simplesmente fará isso.

II

Em todos os exercícios anteriores, exploramos o uso de objetos externos e internos para alcançar um objetivo sob circunstâncias claramente definidas: os objetos específicos de nossa existência diária, inclusive os aparentemente insignificantes, como cinzeiros, travesseiros, louças de barro, garrafas, potes, panelas, talheres, livros, jornais, revistas etc. Descobrimos como lidar com eles com um propósito primário ou como completaram nossa existência de maneira secundária, até involuntária. Criamos um novo senso de realidade e nos libertamos do acanhamento ou da tensão resultantes da consciência de sermos observados – tudo o que nos faz *ser* um ser humano, não um 'ator'. *Mas* o que acontece quando o dramaturgo escreve "Uma colina perto de Dublin", ou "Uma estrada – uma árvore – ao anoitecer", ou "Uma sala no palácio. Uma arcada, um pilar, um banco", ou "Uma rua em Verona"? Nenhum objeto tangível é mencionado. De repente, somos de novo atores no palco, em vez de personagens (pessoas) em vida. Até mesmo atores extremamente habilidosos ficam tensos e procuram posições e posturas num esforço de se proteger contra a sensação de irrealidade e perda da noção de espaço.

A fim de enfrentar esse problema em sua raiz, veja o que você realmente *faz* quando é privado de todas as comodidades da sala de estar, da cozinha e do banheiro, quando há crises emocionais ou físicas a enfrentar, quando você

não tem sequer um piquenique, uma chuva, uma palavra cruzada, um filtro solar ou um livro para explorar ou manusear. Suponha que esteja esperando um veículo ou uma pessoa ao ar livre ou numa plataforma de metrô deserta. Não há maiores obstáculos. Você não está atrasado. Trata-se apenas de um encontro rotineiro. O tempo está normal. Você não leva nada senão talvez uma bolsa ou uma maleta. Nada tangível está próximo, com exceção talvez de um banco. Em outras palavras, você está privado de tudo aquilo que normalmente sugere incontáveis coisas para fazer enquanto espera. (Se *ficar sentado* no banco durante o restante da espera, vai se desviar do real problema do exercício.)

Antes de escolher o lugar e as circunstâncias particulares ao exercício, observe o que você faz todas as vezes que espera de pé, por alguns minutos, praticamente sozinho, como num ponto de ônibus, quando outras pessoas não estão à espera com você, ou numa plataforma de metrô fora da hora do *rush*, ou numa seção isolada de um parque enquanto aguarda alguém. (Evite os problemas de trabalhar tecnicamente para que seus olhos sigam o tráfego ou indiquem reações a pessoas imaginárias.) Sua ação primordial estará relacionada à chegada esperada do veículo ou da pessoa. Você descobrirá de imediato que não fica de pé rígido ou imóvel enquanto espera. Entre a ação primária de verificar a possível aproximação do veículo ou da pessoa e contatar os objetos internos que têm a ver com seu destino ou encontro – aonde você está indo, quem vai encontrar e

o que vai fazer quando chegar lá –, você estará secundariamente ocupado com o que está sobre você (roupa) e ao redor, como também com os objetos internos secundários do passado, do presente e do futuro.

Exemplo: 9h30min da manhã, na plataforma do metrô na esquina da Sexta Avenida com a Rua 23. Você está a caminho de casa depois do ensaio de uma cena com um colega. Um jovem casal também está esperando na outra ponta da plataforma. É fim de primavera, e você está usando calças largas, suéter, um casaco leve, e carrega uma mochila nas costas. Uma amiga sua vai aparecer num episódio numa série de TV, que começa em meia hora. Você caminha até a borda da plataforma e se inclina para a frente, para ver se o trem está vindo pelo túnel. Está na expectativa de ouvir o barulho do trem. Sem sorte. Você recua alguns passos e ajeita a mochila. Lembra-se do capítulo da série da semana passada e do anúncio da participação de sua amiga. Examina os tênis e cogita comprar um novo par. Sua atenção é atraída por uma rachadura no concreto, e você tenta andar ao longo dela sem perder o equilíbrio. Vai verificar o trem novamente etc. Há um fluxo contínuo de atenção e ajustes entre objetos internos e externos, entre objetos primários e secundários, oriundos de seu objetivo e das circunstâncias passadas, presentes e futuras. (Quanta coisa você faz enquanto *acha* que não faz nada! Quantas coisas Vladimir e Estragon fazem enquanto *esperam* – Godot!)

Deve ser óbvio a você que, quanto mais precisos e completos forem o entorno e as circunstâncias, mais fácil será conseguir atenção que flua livremente de um objeto para outro. Você não pode dar a eles uma ordem rígida, pois do contrário lidará com eles de forma artificial e tensa logo de cara. Você deve construir suas quatro paredes tão bem que o foco exterior seja livre para ir aonde quiser e examinar-se *a si mesmo* como um objeto e ao que está sobre você de maneira detalhada. A entrada ou o estado físico iniciais – de pé ou sentado –, o que você faz, tudo isso é condicionado pelo que veste (o que é confortável ou desconfortável, velho ou novo, cafona ou elegante etc.).

Deveria ser uma nova experiência você *existir*, por dois ou três minutos, sem nenhum sentimento de tédio, tensão, acanhamento, enquanto está sendo observado.

A dificuldade de aplicar o exercício a um personagem no palco, que às vezes ocorre mesmo depois de o exercício ser plenamente compreendido, surge porque o ator não conseguiu transformar o 'figurino' em suas roupas; tornar o jardim de seu 'palácio' tão real e preciso quanto seu parque; os objetos vindos do passado, do presente e do futuro tão reais e familiares quanto os que nascem de sua própria vida e experiência. Mas por enquanto aprenda a ver o que *você* faz enquanto apenas 'espera de pé'.

18
FORÇAS CONDICIONANTES

A memória sensorial foi explorada e enfatizada com diferentes intenções tanto no exercício da 'dotação' quanto no exercício 'ao ar livre'. Um problema mais complexo surge quando temos de lidar com mais de uma sensação ao mesmo tempo, quando, por exemplo, temos dor de cabeça *e* dor nas costas. Uma ressaca pode incluir enjoo, gosto ruim na boca, cabeça pesada. Para outras condições que influenciam nosso comportamento (como escuridão ou luz ofuscante, calma, pressa etc.), e que podem ser parte das circunstâncias dadas, empregue a mesma técnica da memória sensorial. Podemos nos encontrar em circunstâncias em que três, quatro ou até cinco delas existem ao mesmo tempo.

Em *The bedtime story*, de Sean O'Casey, o herói quer desesperadamente tirar uma prostituta de casa antes que o colega de quarto volte. Ele é católico, acha que pecou,

e a ideia de ser descoberto é terrível demais para ele. A prostituta prometeu se levantar e ir embora se ele encontrar o batom que ela deixou em algum lugar na sala de estar. Na busca, ele derruba um vaso e inunda o chão, os pés e também os sapatos que estão sob a mesa. Por causa do medo de ser descoberto, não acende as luzes e está aterrorizado com a possibilidade de ser ouvido pela proprietária, no andar de baixo. O quarto está gelado, e ele não consegue encontrar uma moeda para pôr no aquecedor. Em suma, o ator está enfrentando pressa, frio, silêncio, escuridão e umidade. Tem de fazer malabarismos com cinco estados de uma vez.

Eu os chamo de 'forças condicionantes', porque a cena raramente é *sobre* a pressa, a escuridão, o frio etc., mas condicionada por esses estados.

Ninguém quer esperar até ser contratado para um papel e ter de enfrentar ensaios com um personagem difícil para então aprender a lidar com várias forças condicionantes. Na primeira vez em que você pensar em possibilidades para esse exercício, talvez pareça que lhe estão pedindo para assobiar e chupar cana ao mesmo tempo, mas, depois de aprender como coordená-las, essa será uma tarefa relativamente fácil.

Já discuti como trabalhar sobre diversas sensações físicas de modo individual e como trabalhar para caminhar no escuro, mas até agora não disse nada sobre estar com pressa.

A mudança de comportamento quando alguns minutos de diferença estão em jogo é uma de minhas demonstrações preferidas na sala de aula. *Adoro* executá-la.

1. Estou em casa terminando minhas palavras cruzadas e o café da manhã antes de ir dar minha aula das 11 horas. Moro a uns nove quarteirões do Studio. Olho o relógio e percebo que são 10h50min. Obviamente fico com pressa. Ponho de lado o lápis e as palavras cruzadas. Pego a bolsa e o livro-texto. Apanho um casaco e saio correndo pela porta na esperança de já encontrar um táxi, pois só assim chegarei a tempo. Minha pressa tem uma espécie de organização clara e precisa. Estou no controle dela. Nem um movimento foi desperdiçado.
2. A mesma situação descrita acima, até o momento em que olho o relógio. Agora são 10h55min. Vou pegar minha bolsa, palavras cruzadas ainda na mão. Bato no fecho da bolsa, ela se abre, e parte do conteúdo cai no chão. Totalmente desorganizada, corro atrás do casaco e depois de volta para a bolsa. Tento recolher algumas coisas do chão, deixo a metade lá. Levo as palavras cruzadas comigo e esqueço o livro-texto. Prendo a manga do casaco na porta, deixando um botão para trás enquanto corro para fora. A probabilidade de chegar ao Studio a tempo é ínfima, mas já estou pensando em desculpas caso chegue atrasada.

3. Circunstâncias idênticas, a não ser pelo fato de que olho no relógio e são 11 horas. Não acredito. Olho as horas de novo – droga! A raiva se manifesta. Toda minha alma parece estar com pressa, mas *lentamente* ponho de lado o lápis e as palavras cruzadas. Levanto-me com cuidado. Pego minha bolsa com firmeza e ponho o livro-texto sob o braço. Apanho o casaco e paro para colocá-lo. Dou um puxão no último botão, saio porta afora batendo os pés e a fecho com violência.

Portanto, se realmente quero encontrar o comportamento influenciado pelo tempo, devo ser precisa em relação a meu destino, bem como a minha expectativa sobre o tempo necessário para chegar lá.

A necessidade de manter silêncio, que é um estado de muitas cenas, quase ocorre por si só *se* você não apenas sabe exatamente por que deve ser silencioso, mas também tem uma orientação sobre a distância da pessoa ou das pessoas que não quer perturbar, além de uma expectativa sobre o que *acha* que elas poderiam ouvir ou o que poderia perturbá-las a distância. Ponha alguém em outro cômodo de sua casa e, sabendo a distância e o grau de som que você *acha* que pode penetrar nesse cômodo, veja como executar uma tarefa para que essa pessoa não o ouça. Tente uma vez, supondo, por exemplo, que ela está ocupada com as próprias atividades no outro cômodo e depois imaginando

que esteja dormindo. O grau de 'silêncio' com que você executa a tarefa será diferente nos dois casos. Em outras palavras, a condição deve ser estabelecida com os componentes necessários para lhe permitir acreditar nela. Se realizada de forma correta, essa sensação é tão sugestiva que um ator continua, muitas vezes, a andar na ponta dos pés após o fim do exercício. Está nas entranhas, por assim dizer, e criou reflexos com os quais ele lida quase de forma involuntária. Isso é ideal e pode ser de fato alcançado em todas as condições!

Nenhuma condição ou sensação é estática ou permanece com você no mesmo grau de intensidade. As condições ou sensações variam, dependendo da natureza da ação. Podem inclusive ser momentaneamente esquecidas até que outra ação nos faça lembrar delas de novo.

Se você complicar a *tarefa* desse exercício, terá dificuldade não só para executar as condições, mas até para encontrar número suficiente delas que possa existir durante a ação dada. Como exemplo, proponha-se o objetivo de ficar pronta para sair e encontrar alguém no cinema perto de casa. Você ainda precisa acabar de se vestir, se maquiar, se pentear e juntar algum dinheiro de vários bolsos, gavetas e cofrinhos. Primeiro, trabalhe até o fim das ações e lide com os objetos sem quaisquer outras forças condicionantes, até que a tarefa tenha lógica e você esteja totalmente familiarizada com cada objeto que tenha de manejar com um propósito.

Agora considere várias condições – calor ou frio, ressaca, calma, pressa, dor de dente, uma bolha no calcanhar, gripe. Comece por uma condição que lhe seja sugestiva. Você pode, por exemplo, imaginar que o apartamento está quente e abafado. A blusa está grudando nas omoplatas. Você a afrouxa e sopra um pouco. Agora vá além, percebendo de que modo o calor influencia cada ação – calçar os sapatos, amarrar o cinto, ajustar a gola. Como influencia sua tentativa de se maquiar, uma vez que o rosto está oleoso e suado? O cabelo está úmido na nuca, e por causa disso os cachos ficam caindo quando você tenta penteá-los etc.? Quando o calor tiver penetrado em suas entranhas a ponto de você não conseguir esquecê-lo, mas sem precisar lhe dar mais atenção consciente, *acrescente* outra condição. Uma dor de cabeça. Como o latejamento se intensifica quando você se curva para baixo para pegar os sapatos? Como você o alivia? O que acontece com sua cabeça quando você puxa o pente pelos cachos úmidos ou o passa no alto da cabeça etc.? Quando a dor de cabeça já existir para você, insira nas ações ajustes específicos: *acrescente* pressa. Você imagina que seu amigo já esteja esperando na entrada do cinema e que o filme vá começar em poucos minutos. Obviamente, a natureza do calor e da dor de cabeça será influenciada pela pressa.

Quando os ajustes às condições tiverem se tornado específicos em conjunção com a tarefa, seu comportamento reflexo deverá tomar conta do resto. Se isso funcionar

para você, crie coragem e acrescente uma quarta e talvez quinta condição. Se isso for difícil – e provavelmente será no início –, repita várias vezes o exercício depois de uma crítica, tentando diferentes tarefas e condições, até que se torne um hábito de trabalho exato e arraigado.

A ordem em que você dispõe e ensaia as condições é relevante, penso eu. Comece com uma condição que você julgue a menos importante, de modo que ela fique arraigada como um reflexo, e termine com a que mais exige sua atenção consciente. (É difícil 'arquivar' enjoo no subconsciente.) Dessa maneira, você evitará ter de 'pensar' em muitas coisas de uma só vez.

Quando o exercício for bem-sucedido, pode ser que você tenha a impressão de que esteve tão ocupado quanto um grande cozinheiro que preparou um banquete. Mas então terá o direito de anunciar a seus colegas ou seu professor: "Bon appetit, this is Julia Child!"*.

* Alusão à frase com que Julia Child, especialista em cozinha francesa, concluía seu programa televisivo de receitas culinárias. (N. T.)

19
HISTÓRIA

Trazemos da infância um conceito que parece difícil superar, mesmo quando amadurecemos. E ele persiste, apesar de uma boa instrução. Por alguma estranha razão, acreditamos que qualquer um que tenha vivido antes de nosso nascimento era, de maneira peculiar, um tipo de ser humano diferente de qualquer um que conheçamos durante nossa vida. Esse conceito precisa ser mudado; devemos compreender, em nosso íntimo, que quase tudo no tempo e na história mudou, *exceto* o ser humano. Ele mudou por fora. Os hábitos e costumes externos, apetite, maneiras e pontos de vista mudaram pelas forças sociológicas que o influenciaram. Mas todos nascemos de maneira similar, tivemos de nos sustentar com comida e bebida, sono e exercício, sentimos amor e ódio, cobiça e inveja etc., e morremos de formas semelhantes. E, quando escolhemos ou somos chamados para interpretar um personagem

que vive numa época anterior ao nosso nascimento, ainda temos de encontrar o ser humano, não um clichê inconsistente. A imagem-clichê quase automática ligada a um manequim com roupa de época deve ser descartada.

Nas páginas 46 e 47 do capítulo 'Identidade', abordei esse problema de modo breve, mas veemente. Não creio que devamos aceitar tradições convenientes ou estagnadas. Lembre-se de todos os Hamlets, Gertrudes, Tartufos ou Misantropos, das Cândidas ou dos Importantes Ernests, das Heddas e dos Vânias que você viu e que nunca comeram, dormiram, nem respiraram como seres humanos não importa se foram apresentados em *summer stock**, em teatros estudantis ou comunitários, ou se foram encenados na Broadway ou off-Broadway. Em geral são tão sem vida quanto estátuas num museu de cera. Acredito, de coração, que devemos nos rebelar contra essas tradições e levar vivos esses personagens à plateia!

Quando você lê uma peça de Oscar Wilde e imediatamente se percebe, em termos de 'resultado', assumindo o estilo da peça, essa imagem de falsa elegância vem do que você já viu no palco, ou você é capaz de fundamentá-la descobrindo o que era importante para a moda da época (algo

* Tipo de espetáculo teatral de baixo orçamento, em geral amador, e que costuma aproveitar a estrutura (figurinos, cenário etc.) de outras temporadas. Quase sempre encenados por jovens (muitos deles aspirantes ao profissionalismo), os espetáculos de *summer stock* frequentemente são levados a espaços abertos, valendo-se do bom tempo do verão. (N. T.)

tão banal como entornar o chá de uma chaleira de prata com cabo de ébano – sem deixar nele marca de dedo – numa requintada chávena de porcelana chinesa, à altura correta, de modo que se formem poucas bolhas no chá e que, à medida que você o entorna, o franzido de renda no seu punho caia apropriadamente e a manga de seda justa não fique muito esticada no cotovelo), a fim de provar que pertence à elite da sociedade londrina? Você, como homem, vestirá a malha justa de Hamlet para encontrar uma *pose* aceitável ou irá vesti-la como a roupa que lhe pertence e com a qual você vive, anda, se senta e corre? Você tornará sua uma saia-balão ao descobrir sua realidade sensorial e suas vantagens e problemas físicos, dando a ela uma história de quando a comprou, se é nova ou velha, se é a melhor que existe ou a mais barata etc.?

Neste exercício, como também no próximo (e último), peço-lhe pela primeira vez que use um personagem específico de uma peça, em vez de usar apenas você mesmo e sua experiência de vida. (Ao estudar interpretação, você não fará tão somente esses exercícios, mas, nesse meio-tempo, por certo estará trabalhando em cenas de peças. Portanto, pressuponho que você deve ter alguma ideia sobre o exame de um personagem, de modo que a seleção que fizer para os dois últimos exercícios não será arbitrária, mas baseada em verdadeiras considerações a respeito do personagem específico e em identificações com ele.) Escolha um personagem de uma peça que você considera histórica que lhe interesse. Não estou falando necessariamente de uma figura histórica

real como Napoleão, Henrique VIII ou Elisabeth I, mas de uma peça anterior ao seu senso de 'agora'. Determine o tempo e o lugar em que o personagem vive e comece a pesquisa.

Mantenha a pesquisa o máximo possível em nível subjetivo e procure continuamente uma identificação com ela. Descubra costumes, hábitos e maneiras da época e do lugar; as influências sociais e políticas vividas pelas pessoas; a arquitetura e as moradias, os móveis e o vestuário da época. Os canais que mais estimulam a imaginação são individuais. Como já mencionado antes, as biografias de personalidades de determinada época são a maior fonte de estímulo para mim. Pinturas, literatura, poesia e música da época podem me abrir os olhos, ao passo que considero de pouca importância datas de batalhas e tratados. As fontes que você usa devem estimulá-lo a começar a acreditar que está vivendo naquela época e naquele lugar, não apenas ao se identificar com os eventos mais significativos, mas também com todos os aspectos da vida cotidiana. Vá a bibliotecas e museus e comece a olhar – com os olhos de hoje, procure o que realmente importa. Selecione!

Após ter feito toda pesquisa que lhe era possível, tire o personagem da crise retratada na peça e lhe dê raízes, colocando-o num evento diário. Dê-lhe uma tarefa simples. Não parafraseie, nem faça melodrama, nem reescreva os eventos da peça. Leve o personagem para comer, dormir, lavar-se, vestir-se, andar, talvez correr!

Exemplo: Nina *(A gaivota),* em seu quarto, preparando-se para um passeio junto ao lago; a vida de uma filha de

fazendeiro de fora de Moscou, no fim do século XIX. Você deve buscar, usar e identificar-se com não apenas os trajes e as roupas de baixo de Nina, com os detalhes do quarto (bacia para lavar as mãos, com jarro e sabão e grossas toalhas de linho, o tipo de cama e de roupas de cama, cortinas, soalho limpo, ícones, hábitos de oração), mas também com o que lê, com o que é proibido ou permitido. Como você escreve? Com luz de vela, lamparina, luz de gás? Se redige um bilhete para Konstantin, em que tipo de papel escreve, com que tipo de caneta e tinta etc.? Em seguida, explore a tarefa específica de se arrumar para um passeio.

Talvez você pergunte se isso não é excesso de trabalho e pesquisa (que pode exigir semanas ou meses) para um exercício de dois minutos. No entanto, o trabalho vai além do exercício em si. Lembre-se de quantas peças na literatura dramática se relacionam à Rússia do final do século XIX! Se você explorar a vida de um personagem da virada do século XVI em Londres, talvez descubra as realidades históricas de uma centena de peças. Mas, o que é mais importante, aprenderá que, ao eliminar a distância e o estranhamento históricos para uma peça, será capaz de fazer o mesmo para qualquer outra. Aprenderá que pode se convencer de verdade de que vive em outra época e em outro lugar.

Pense em Brutus se preparando para uma reunião do conselho. Mesmo que você só consiga acreditar que *realmente* veste com frequência uma toga, já terá aprendido muito. Explore Desdêmona se preparando para um baile

veneziano, ou vindo dele, antes de conhecer Otelo. Ou Rodrigo se preparando para dormir. Ou Horácio estudando para um exame em Wittenberg etc.

Quero deixar claro que não espero que você alugue ou confeccione um figurino com detalhes precisos, nem que alugue móveis ou outros objetos da época histórica (ou os roube de um museu!). Parte da exploração consistirá em dotar roupas e objetos disponíveis das formas e texturas da época, até que não apenas pareçam precisos para você, mas também se tornem realmente seus. A aparência externa que eles têm para um observador é irrelevante a esse propósito. (Isso é, afinal de contas, trabalho do diretor e do cenógrafo.) Mas devem lhe permitir acreditar no personagem num tempo e lugar determinados e, em consequência, fazê-lo se comportar de maneira apropriada.

Essa viagem ao passado será – apenas por um momento – como visitar um país desconhecido – o *agora.*

20
AÇÃO DO PERSONAGEM

Retorne à minha premissa original de que você deve aprender a expandir sua autoimagem (ampliar o senso de identidade), a fim de se usar para ser outra pessoa, evitando fazer a ilustração de uma imagem externa preconcebida do personagem. Avalie o que fez na exploração e na apresentação de todos os exercícios com objetos que levaram a este. Você deve estar preparado para testar a seleção de ações pertencentes a um personagem numa peça específica; para testar como transformar uma mentira em verdade, ficção em realidade, usando o próprio ser.

Reza um velho provérbio: "diz-me o que *fazes*, e eu te direi quem *és*". Ou a história do fazendeiro que ara o campo e depois lava e limpa as unhas antes de comer o guisado. Ele é um personagem muito diferente do fazendeiro que simplesmente ara a terra e depois come. A seleção das ações, bem como a sequência, revelam o ser humano específico.

Começar a aplicar essa teoria na prática em sua forma mais simples é a premissa do último exercício. Mais uma vez, você pode trabalhar nele e prepará-lo para apresentação sem um parceiro. Quantos personagens você explora e com que frequência apresenta o exercício para crítica cabe a você decidir, mas isso pode continuar *ad infinitum*.

Escolha dois personagens que você poderia interpretar, que vivem no mesmo país, aproximadamente na mesma época (agora ou no passado). Podem até ser dois personagens de uma mesma peça. Retire-os dos eventos da peça e coloque-os num lugar em que eles poderiam se encontrar, dando-lhes um objetivo simples, comum, com circunstâncias semelhantes. Em seguida, selecione objetos com que cada um deles poderia se ocupar nessas circunstâncias e tente construir o comportamento lógico para cada personagem, mudando as dotações dos objetos com os quais eles lidam e que poderiam servir a cada um.

Veja *a si mesmo* como um objeto e vista-se com elementos básicos que possam ser dotados de propriedades distintas para servir aos dois personagens diferentes. Por exemplo, Blanche e Stella *(Um bonde chamado desejo)* no consultório do médico da família aguardando um *check-up* rotineiro anual, numa tarde úmida de agosto em Laurel, Mississippi. Ambas vieram de um evento com jogo de bridge e almoço. Ambas poderiam estar vestindo um conjunto de verão de seda, um lenço de *chiffon* no pescoço, escarpins e meias

de seda, carregando uma bolsinha de couro. Ambas pegam uma revista feminina e a folheiam, arrumam o conteúdo da bolsa, retocam a maquiagem, tomam água do bebedouro, fumam um cigarro. Você deve encontrar a relação sensorial e emocional com cada objeto, a relação que poderia ser útil para cada personagem. E agora mãos à obra. Confie apenas na ação real; se você está realmente *fazendo*, está em ação.

Blanche. Você fez um penteado e as unhas antes do almoço. A cor do esmalte é nova. O cabelo está um pouco úmido na nuca, e os cachos estão começando a cair. A echarpe esfuziante pende de leve em volta do pescoço. A costura na parte posterior das meias de seda está em perfeita ordem, e os escarpins estão brancos como neve. A maquiagem está um pouco empastada e oleosa, mas as moças na festa elogiaram sua magreza e seu *tailleur*. Você dá uma olhada no sofá velho de couro antes de se sentar, para ver se tem pó. A revista está um pouco grudenta, com manchas de dedos, e você manuseia as páginas com cautela, segurando o exemplar longe do colo, enquanto olha as fotos de algumas celebridades. Abre a bolsa para pegar um lencinho para limpar os dedos. Um cigarro solto no fundo da bolsa a irrita, e você o retira de lá. Abre o estojo de pó de arroz e tenta suavizar as ruguinhas em volta dos olhos e da boca, primeiro com um lenço de papel, depois com a esponja. Dá umas batidinhas nos lábios para tirar o batom borrado e passa um novo. Tenta reanimar a echarpe no pescoço para estar em sua melhor forma para o médico

charmoso. Pega um pouco de água do bebedouro e, após olhar as vibrantes bolhinhas na água gelada, toma uns golinhos usando copo descartável. Você se senta de novo e põe um cigarro numa piteira de marfim antes de acendê-lo e esperar pacientemente pelo médico.

Stella. Quase tudo igual. O encontro de bridge foi amistoso, mas tedioso. Você comeu um pouco demais. Os pés estão queimando, você os desliza para fora dos escarpins e os repousa sobre os saltos gastos. Procura a continuação da história de amor do último mês na revista e, depois de encontrá-la, arranca as páginas e as coloca na bolsa. Tira o estojo de pó de arroz e dá uma olhada no rosto. Limpa um pouco de suor da testa com um lenço de papel e tira o batom empastado, deixando os lábios lisos e brilhantes, sem aplicar nova camada. Toma um grande gole de água do bebedouro. Para em frente do ventilador velho e barulhento e afrouxa a blusa para deixar entrar um pouco de ar. Tira a echarpe de mau gosto, acende um cigarro e em seguida vai à porta da sala do médico e dá umas batidinhas para lembrar a ele que você está esperando.

Você poderia escolher Felix e Oscar (O *estranho casal)* preparando-se para um encontro ou registrando-se num hotel. Eles têm tantos elementos humanos de rabugice e desalinho que acho fácil me identificar com ambos – embora eu não seja homem –, e já senti tendências para esses dois elementos em excesso, dependendo dos eventos e das circunstâncias.

Você apresentará os dois personagens escolhidos, um após o outro, no mesmo lugar e nas mesmas circunstâncias, usando os mesmos objetos com finalidade semelhante. A armadilha é tentar "verificar se eles são muito diferentes um do outro", o que poderia levá-lo a observar a ação em vez de se entregar às necessidades com os objetos dotados de propriedades diferentes. Sempre faça o comportamento resultar de *você*. Se tiver uma execução bem-sucedida, você será *você* – duas vezes –, ainda que um observador mal o reconheça em cada um dos personagens.

Cada um dos dez exercícios com objetos deve ser ensaiado e apresentado o suficiente para convencê-lo de que você compreendeu e resolveu o problema técnico individual de cada um. Quando tiver completado todos, você poderá prosseguir com incontáveis combinações: (1) um telefonema aos pais ou a amigos que estão dando uma festa, em que você conversa com duas ou mais pessoas sucessivamente, para descobrir como você muda de acordo com a relação que tem com a pessoa no outro lado da linha; (2) procurar um objeto com condições simultâneas; (3) falar consigo mesmo sob circunstâncias em que é necessário dotar os objetos com propriedades; (4) um personagem histórico ao ar livre; (5) uso contínuo da quarta parede primária ou secundária etc.

Continue com hábitos de trabalho disciplinados e se expanda, fixando objetivos cada vez mais elevados.

E agora – a peça!

PARTE 3

A PEÇA E O PAPEL

INTRODUÇÃO

Durante anos, usei a palavra *orgânico* quando falava sobre interpretação: trabalhar organicamente, atuar de forma orgânica, criar um ser humano orgânico. Para mim, isso significava criar algo vivo e de dentro para fora, em vez de saltar para ilustrações de algo preconcebido. O dicionário *Webster* define a palavra como "pertencente a, ou derivado de, organismos vivos; exibindo características próprias de organismos humanos". Desde o advento da consciência ecológica, a palavra assumiu mais uma ênfase, aplicada à agricultura e à horticultura. Nesse sentido, ela significa fazer uso das dádivas e dos hábitos da natureza, aprendendo-os, compreendendo-os e utilizando-os sem adicionar nada sintético, químico ou artificial. Adoro a ideia de que, não importa se faço uma rosa ou um papel crescer de modo saudável, devo fazer isso de maneira orgânica.

Nos próximos sete capítulos, proponho vários estágios de trabalho sobre um papel, todas as áreas que devemos explorar antes de chegar à seleção final de ações para o personagem específico. Quero enfatizar que os passos de trabalho devem ser flexíveis. Mesmo que você queira determinado grau de ordem e lógica no desenvolvimento do personagem, não se enclausure nem se apoie em 'regras'. Não procure rótulos nem suponha que cada capítulo possa ser arquivado ou considerado 'pronto!' antes de você poder fundi-los todos num papel vivo. A criatividade – baseada em liberdade, e liberdade, em responsabilidade, como na vida – não segue uma fórmula rígida.

Os capítulos 21 a 27 abarcam, assim espero, todas as áreas que você deve examinar para descobrir o personagem. Elas vão se sobrepor umas às outras. No processo de trabalho, uma pode preceder a outra. Todavia não importa por onde você comece, onde ponha a ênfase, o trabalho deve levá-lo à ação, ao fazer espontâneo, a dar corpo e substância ao sonho do dramaturgo e do diretor e a convencer a plateia de que esse sonho é lúcido e real.

A técnica magistral de um gênio emprega *conscientemente* essas áreas de trabalho apenas quando a intuição falha e ele não sabe o que fazer em seguida. Grandes atores guardaram o conteúdo desses capítulos, quase de forma subconsciente, mas devemos aprender essas técnicas e começar nosso trabalho com um tipo de planta baixa baseada nelas. Quando usamos bem a planta baixa, os traços não aparecem na arquitetura final. Nossa estrutura deve permanecer livre e estar pronta para ser habitada.

21
PRIMEIRO CONTATO COM A PEÇA

Quando um ator lê pela primeira vez a peça em que vai trabalhar, ele é uma plateia. Visualiza a peça e a ouve como plateia. Toda identificação que possa ter com a peça é semelhante à que uma plateia pode ter e não deve ser confundida com a identificação orgânica que ele precisa encontrar com o personagem que vai interpretar. Ele ri da ou com a peça, chora pela ou com a peça e, mais que qualquer outra coisa, chora e ri por causa do ou com o personagem que vai interpretar. Essa é uma reação normal. Nesse ponto, o ator *é* a plateia. Ele ainda está do outro lado da ribalta; ainda não está no palco. É por isso que as imagens que ele concebe e os tons e sons que ouve na imaginação, no primeiro contato com a peça, devem ser logo descartados e não podem ser confundidos com o trabalho real da peça e do papel. O ator deve ir para os bastidores e então se desenvolver de modo gradual sobre o palco.

Sempre que retive minhas primeiras imagens ou as usei como orientação para meu personagem, me meti em encrenca. No entanto, todas as vezes que trabalhei intuitivamente na peça inteira, a partir de suas raízes – para descobrir quem 'eu' sou, o que 'eu' quero, o que 'eu' faço –, alcancei algo muito diferente, com um significado humano mais profundo e sem clichês pré-fabricados. Pular para a ilustração da primeira imagem é quase uma armadilha automática para o ator inexperiente. Ela pode se manifestar inclusive em algo tão óbvio como chorar no momento em que o ator sente pena do personagem, mesmo que o próprio personagem não derramasse uma lágrima. O ator está fornecendo as lágrimas que deveriam estar nos olhos da plateia. Isso não significa necessariamente que o personagem esteja comovido. O personagem está em ação, lutando.

Com isso em mente, leia a peça uma vez. Depois leia de novo, e de novo. Isso talvez pareça óbvio e ingênuo, mas posso citar muitos exemplos de casos em que um ator desleixado 'simplesmente amou' uma cena que estava observando na sala de aula e quis saber "de onde ela é?". E então informaram a ele que era da mesma peça da qual ele havia feito uma cena diferente na semana anterior!

Pergunte a si mesmo o que o dramaturgo quer comunicar. Defina-o numa sentença ativa. Se sua definição é ou não correta, isso será uma decisão do diretor ou um acordo entre vocês dois. Você precisa entender bem esse processo,

pois assim, quando o diretor configurar tematicamente uma produção para reproduzir a intenção do autor, você será capaz de responder de forma correta e compreender que ele está lhe pedindo que o ajude a executar o tema.

Uma peça como *Um bonde chamado desejo* poderia ser interpretada como apelo à sensibilidade: o problema de uma mulher romântica supersensível, vítima de uma sociedade brutal. A peça pode pedir compaixão do público por essa vítima. Nessa interpretação, Blanche seria a protagonista; Stanley, o antagonista; Stella flutuaria e ficaria presa entre os dois; Mitch começaria se aliando à protagonista, mas terminaria contra ela; os jogadores de pôquer tomariam o partido do antagonista; o jornaleiro ficaria com a protagonista; e os vizinhos, no meio dos dois. Você imediatamente teria 'lados' pró e contra e, em consequência, os rudimentos das relações básicas dos personagens – não apenas com a peça, mas uns com os outros. De fato, a peça *foi* criada com esse tema.

A peça *também* foi criada como apelo em favor de uma vida racional, realista, por um diretor que imaginou uma sociedade saudável, instintiva, representada por Stella e Stanley e seus amigos. Uma Blanche altamente destrutiva e neurótica, vinda de um mundo doente do passado, entra para destruir essa sociedade funcional, abalando as estruturas da vida de Stella e Stanley. Em consequência, as relações dos personagens com a peça e entre si se tornam diametralmente opostas.

É preciso ficar evidente que, para o ator individual fazer uma contribuição significativa à peça – criar um personagem que sirva a essa peça –, deve aprender a tecer considerações a respeito da peça em si antes de começar a 'interpretar' ou configurar seu papel de maneira arbitrária, ao acaso, ou simplesmente servir ao próprio ego.

Um efeito colateral e o perigo do trabalho em estúdio (onde o ator está aprendendo a estudar papéis com um professor cuja função deve ser ensiná-lo a trabalhar sobre papéis, a torná-lo verdadeiro na execução deles, mas *não dirigi-lo* neles) é que o ator pode adquirir o hábito de 'fazer interpretações' sozinho, de modo que, quando *de fato* trabalhar com um diretor, vai se sentir invadido. Ele talvez sinta que o diretor está palpitando em sua 'criação' e realmente interferindo no processo criativo do ator. Esse é um terrível mal-entendido. Um ator treinado de forma correta deve não apenas necessitar de um diretor e querê-lo para ajudá-lo, para guiá-lo na peça até a edição e a seleção finais da ação, mas também para dominar uma técnica tão flexível que ele possa justificar quase toda direção que receber e executá-la com base na própria realidade pessoal. Ele deve ser capaz de fazer o trabalho interno que criará as circunstâncias exteriores exigidas pelo diretor. A aquisição de uma boa técnica deve tornar possível executar qualquer coisa. A responsabilidade está na execução.

Meu primeiro ano como professora consistiu em 'auxiliar' equivocadamente o ator ao lhe dar uma partitura diretiva, em vez de lidar com seus problemas técnicos como ator. Depois de a cena ter sido interpretada e dirigida para ele, o ator não apenas se sentia melhor como parecia melhor aos olhos dos colegas – mas apenas para essa cena! No final do semestre, ele estava com as mesmas dificuldades com que tinha começado. A execução dele de uma cena foi dependente de *minha* técnica, não do desenvolvimento da técnica do ator.

Na continuação do exame da peça, há uma mescla de pesquisa objetiva e subjetiva. A objetiva deve constituir cerca de dez por cento do total, e a subjetiva, noventa por cento. Todo trabalho intelectual que ocorra *em qualquer fase do jogo* deve servir para estimular a imaginação criativa, *não* para escrever uma tese de mestrado sobre a peça ou o personagem.

Após examinar os temas possíveis para a peça e decidir a resposta à pergunta "O que a peça quer?" (o que deve lhe dar uma noção de para onde você está caminhando), examine os eventos da peça em relação a tempo e lugar e necessidades e conflitos humanos. Se você é sensível, também terá impressão da textura da peça, e isso deve estimular sua intuição sobre ela e seu personagem. A peça pode ser terrena, robusta, em tons de siena, como um campo de feno amarelo, como Mahler etc. Ou poderia ser como água clara, cintilante, com partículas finas de gelo ou um azul

transluzente, como Mozart etc. Essas descrições me dizem alguma coisa. Elas me ajudam a selecionar ações pessoais. Se você encontrar coisas semelhantes que o estimulem, faça uso delas. Mas não as discuta. Não seja místico nem genérico a respeito delas. Tudo o que você explorar deve, no fim, levá-lo a realmente andar, falar, ver, ouvir, cheirar, provar, tocar – e sentir!

Gosto de fazer anotações sobre a peça. Se alguém as lesse, não teria a mínima ideia do que significam. Minhas anotações são altamente pessoais e têm a ver com minhas experiências de vida, coisas que podem ser úteis como âncoras ou substituições para identificação com meu personagem e para as relações. Também têm a ver com meu estado de ser em vários momentos de minha vida que podem se ligar aos eventos da peça. Faço minhas anotações de maneira aleatória, à medida que as coisas me ocorrem. Algumas desenvolvo, outras esqueço. E o tempo todo faço novas anotações.

Depois de explorar essa área para o que der e vier, passarei agora à próxima questão genuína: quem sou eu na peça?

O vocabulário especializado que usamos para descrever problemas técnicos na atuação tem infinitas interpretações, às vezes opostas – tantas que gostaria de recorrer a um de meus livros favoritos sobre atuação: o dicionário!

Selecionei as definições dadas pelo *Webster* que mais me ajudam a descrever o que *quero dizer* com elas. Por exemplo, no verbete 'play'[1], apenas a nona acepção diz "Uma composição dramática ou performance", mas gosto ainda mais da primeira e da segunda: 1. "A ação, o movimento, especialmente quando livres, rápidos ou leves"; 2. "Liberdade ou espaço para movimento ou ação". Vou começar os próximos capítulos com as definições do *Webster* e marcar com dois asteriscos (**) minhas preferências.

1. Em português, 'peça' (teatral, cinematográfica ou musical), mas também 'divertimento' ou 'jogo'. Optou-se aqui por indicar em inglês os verbetes discutidos pela autora para que não se perdesse a coerência com as observações que se seguem aos verbetes. (N. E.)

22
O PERSONAGEM

*character** 1. marca, traço, qualidade ou atributo distintivos. **5. o conjunto de qualidades distintivas pertencentes a um indivíduo, incutidas pela natureza, pela educação ou pelo hábito. **6. qualidade essencial, natureza; tipo. **7. padrão de comportamento ou personalidade de um indivíduo, constituição moral. 9. reputação. 15. pessoa numa peça, história, romance etc.

Oh... *ser* Hamlet! Ahhh... *ser* Julieta! Ser Santa Joana, ou Eliza Doolittle, ou 'Enry' Iggins pelas poucas horas concedidas pelo dramaturgo! Se você realmente quer *ser*, seria melhor saber quem você é quando a peça começa e como se tornou o que é!

A imagem-clichê da primeira leitura da peça ainda balança na minha frente. Ainda vejo 'a mulher' correr para

* Em português, a tradução abarca os sentidos de 'caráter', 'índole', 'personalidade' e também de 'personagem'. (N. T.)

os braços do amante ou retirar-se timidamente para o canto da sala. Posso ouvir a voz melodiosa 'dela' com o leve sotaque regional e não vejo a hora de experimentar em voz alta todos esses momentos poéticos do segundo ato, pôr-me de pé em minha própria sala e imitar a visão que tenho 'dela'. É uma isca perigosa.

Quando confronto o personagem que vou interpretar, devo perguntar a mim mesma: "Quem sou *eu?*".

Devo começar organicamente procurando uma mudança de endereço e uma nova autobiografia. Se me pergunto "Quem é *ela?*" e "Onde *ela* nasceu?", posso terminar com um brilhante tratado sobre alguém agora talvez mais remoto de mim do que quando comecei. Em vez de fechar a lacuna entre mim mesma e o personagem, posso ter criado um abismo. A diferença entre o 'ela' e o 'eu' é crucial. Dublin, 1865, para 'ela', é um fato conveniente e facilmente descartado. Se, no entanto, minha primeira questão é onde e quando 'eu' nasci, e a resposta na peça é Dublin, 1865, a resposta se impregna de novas questões para as quais devo encontrar respostas e substituições, usando minha imaginação para torná-las fatos *que podem me servir.*

Meu objetivo é dar a mim mesma novas raízes, tornar todos os elementos da 'minha' vida até o início da peça tão concretos quanto possível, até que eu saiba o máximo sobre o novo 'eu' e mais do que 'ela' sabe a respeito de si mesma. Devo até investigar 'minhas' necessidades subconscientes e as coisas que não quero enfrentar a respeito de 'mim

mesma'. Devo (com base no intenso estudo da peça) juntar fatos sobre os pais, a criação e a educação, a saúde, os amigos, as habilidades e os interesses. Devo começar a pesar não apenas o que 'eu' digo e faço (e por quê), mas também o que os outros dizem sobre 'mim' e como respondem a mim, o que essas coisas revelam sobre 'minhas' pulsões principais como ser humano, o que 'eu' quero e também o que 'eu' não quero. Mais tarde, tudo isso deve alimentar e abastecer o que contato interiormente, como também o que de fato vejo e ouço, e tudo o que me suceder. Isso me permitirá compreender o que faço e por que tenho de fazê-lo. E me proporcionará a crença de que 'eu' *sou!*

Certa vez, um ator zombou disso e perguntou: "Por que diabos você precisa saber quem foi sua avó?". Respondi: "Mal não vai fazer; pode ajudar!". Como disse alguém uma vez (que Deus me ajude a lembrar quem foi; espero que tenha sido eu!): "Toda pesquisa tediosa vale um momento inspirado".

Para construir uma nova vida até o instante em que a peça começa, use a identificação imaginativa com todos os fatos que você possa peneirar da peça por meio de substituições ou do uso do mágico 'Se eu... '.

Quando trabalhei no papel de Georgie Elgin em *Amar é sofrer,* de Clifford Odets[1], devorei a peça, buscando

1. Clifford Odets (1906-1963): Ator e dramaturgo norte-americano, filho de imigrantes e um dos fundadores do Group Theater.

alguma luz que ela pudesse jogar sobre 'meu' passado. Eu – Georgie – nasci em Hartford, Connecticut, há cerca de trinta anos, numa sociedade de classe média. Meus pais, com ares de grandeza, confiaram minha educação a escolas particulares. A peça me conta que minha mãe era socialmente ambiciosa, praticava jardinagem como *hobby*, era fria; além disso, me conta que eu rejeitava de modo consciente todas as coisas que ela considerava importantes. Meu pai era um artista de destaque, um mágico. Ele parecia irreal para mim – na maior parte do tempo, estava longe de casa, viajando. Eu o admirava, com sua necessidade de se libertar de uma vida estreita, convencional. Casei-me muito jovem com um ator conhecido, bem mais velho que eu. O casamento foi bom apenas por curto período. Então o prazer que meu marido tinha com a bebida virou doença. Tivemos um filho, que morreu cedo. A morte deu a meu marido mais uma desculpa para beber e quase nos fez ir parar debaixo da ponte. Sua dependência em relação a mim cresceu, e eu não o abandonei. Eu não tinha amigos e passei a me isolar cada vez mais dos outros. Encontrava uma válvula de escape nos livros. Essas são algumas coisas que tenho como saber a respeito de minha vida passada, com base na própria peça.

Antes que esses fatos possam ser úteis para mim, preciso cercá-los com um jogo imaginativo de pergunta e resposta. Sempre que puder, recorrerei à minha própria experiência para encontrar as de Georgie. Se minha vida difere intensamente em alguma área, vou me valer da

observação ou fazer substituições. Quero que esse passado tenha tal realidade que até mesmo meus reflexos nos palcos sejam os que 'eu' – Georgie Elgin – tenho.

A mãe de Georgie não tem nenhuma ligação com a minha própria, então tento uma segunda possibilidade e uso a mãe de uma antiga colega de escola, que dará conta do recado. Ela era uma mulher com cabelo prateado armado, ondulado artificialmente; pintava as unhas de laranja e era apaixonada por *bridge*. Lembro-me de ter me identificado com minha amiga (sua filha) quando ela foi menosprezada, posta de lado e transformada numa 'coisa meiga' conveniente. Amplio minha vida imaginada com ela para eventos diários de vir da escola para casa, de jantar, de me preparar para dormir etc.

Posso fazer uma transferência mais direta de meu pai para o pai de Georgie. Uso uma imagem direta de meu próprio pai, seu enorme trabalho de concentração, liberdade e solidão, e transformo em ilusionismo seu ofício de escrever. Devo agora combiná-lo com minha nova mãe. Uso o modo como eu o punha num pedestal; como adorava nossos poucos momentos a sós, quando ele compartilhava o trabalho comigo; como escapávamos juntos dessa mãe. Ao combinar pessoas e incidentes reais e imaginados, estou criando uma base para meu novo personagem.

Madison, Wisconsin, onde cresci, pode ser transferido para Hartford, Connecticut – inclusive a escola, a igreja, o clube de campo e os aspectos de minha própria casa.

Também cheguei a visitar Hartford, então minha fé na transferência é forte. A julgar pelo vocabulário, pela escolha de expressões e pela afirmação do dramaturgo, sei que Georgie é louca por livros. Recordo minha própria necessidade de me entrincheirar com Shaw e Tchékhov para fugir do baile de formatura ou das colegas do grêmio estudantil; e agora, em vez deles, uso o Whitman de Georgie, as irmãs Brontë e Jane Austen. Continuo a construir minha vida passada e considero sua consequência sobre minha vida presente.

A aparente irrealidade de 'meu' pai e de meu amor por ele acabam fazendo com que me apaixone por um homem mais velho, um homem que também era artista? A ambição de 'minha' mãe por certo tipo de *status* social faz com que eu me rebele e veja apenas a falsidade disso? Tomo consciência de que 'meu' refúgio nos livros ainda me sustenta em minha vida sórdida atual.

Estou fadada a deparar com áreas problemáticas em que esses tipos de substituição não são fáceis. Uma delas é a complexidade da relação com meu marido, Frank. O que *exatamente* me atraiu nele? Qual foi a natureza de nosso namoro? Percebi de imediato seu grande talento, e não apenas fui seduzida por sua fama? Senti-me mais forte ao apoiá-lo depois das bebedeiras? Será que tive um bebê para lhe dar maior senso de responsabilidade? Quantas vezes tentei me separar dele e o que ele teve de fazer para me convencer a ficar? A relação era sexualmente intensa no início? Quando foi que tomei consciência de que ele mentia

e trapaceava para me convencer, e que essa mentira agia sobre mim como os truques de mágica de meu pai? Quando foi que sua bebedeira e sua incapacidade de manter um emprego se tornaram para mim o fardo intolerável que existe quando a peça começa? O que me fez aceitar e apreciar os primeiros drinques com ele? Eles constituíam uma parte de minha fascinação por ele como homem e artista? Aumentaram minha loucura sexual por ele? Quando, qual e onde foi o ponto de virada que transformou o prazer em aversão? Que incidentes me ajudaram a traçar um objetivo maior e a me dedicar a uma batalha de morte para conservar minha integridade pessoal e meu senso de dignidade?

As *respostas* que devo dar a esses tipos de questão são importantes apenas para mim. Cada atriz que lidar com o personagem de Georgie encontrará respostas diferentes e fará as próprias substituições.

Outras áreas problemáticas vão surgir. O que uso para a perda da criança? Quanto da perda está vivo em 'mim' agora? O que 'eu' culpo por isso? A mim mesma? Como 'eu' me relaciono com a pobreza extrema? (Em minha vida pessoal, experimentei isso por poucos meses apenas, mas ainda é uma vivência muito útil.) Descubro que Frank Elgin afirma que 'eu' já fui Miss Estados Unidos. Isso me deixa confusa em relação ao restante do caráter de Georgie. Ela um dia teria participado desse concurso? Depois percebo que Frank inventou isso sobre 'mim', assim como muitas outras mentiras.

Posso examinar agora alguns dos hábitos característicos de Georgie ou reservá-los para uma fase posterior

do trabalho. Se me pergunto por que 'eu' masco chiclete o tempo todo, por que tenho tanta aversão a cigarro, por que queimo incenso em todo cômodo para onde vou, talvez não encontre uma resposta antes de perceber que um dos objetivos de meu personagem é a limpeza. 'Eu' masco chiclete para limpar o hálito. Cigarro é um hábito sujo. Mancha os dedos e os dentes e empesta o hálito. (Posso conectar isso à bebida de Frank, que temo ser uma droga formadora de hábito.) O incenso cobre o cheiro de mofo dos cômodos de cortiço como também "os odores do restaurante no térreo", cheiros do camarim suado, o cheiro de bebida velha.

'Minha' aversão à necessidade de Frank de ser amado e à bajulação e à hipocrisia que decorrem disso me leva a criar, como compensação, a característica de ser estoicamente direta – *nada* de maneiras para adular e agradar em excesso.

Todo ator deve explorar questões semelhantes sobre seu papel. Deve buscar as questões na peça e resolvê-las por si mesmo com identificação. Não importa se ele faz uso de experiências reais ou imaginárias – ou de ambas –, desde que realmente acredite nelas e as tenha 'à mão' para quando precisar.

Esse jogo de perguntas e respostas continua até esgotar todas as possibilidades. A criação de um novo eu, com raízes novas, mas sólidas, não precisa ser discutida com o dramaturgo, o autor, o diretor ou os colegas atores. É um trabalho de laboratório secreto e deve permanecer em segredo. É uma lição de casa *essencial.*

23
CIRCUNSTÂNCIAS

circumstance **1. Condição, fato ou evento que determina a ocorrência de outro fato ou evento. **2. Condição essencial, qualificação primária de um fato ou evento, condição acessória. **3. As condições que rodeiam e afetam uma pessoa ou agente. **4. Detalhe que acompanha ou envolve, especialmente a riqueza de detalhes.

As circunstâncias dadas pelo autor da peça devem ser desentranhadas de cada palavra que ele pôs no papel. Elas podem determinar ou condicionar nossos conflitos, suprir nossas motivações e especificar a natureza de nossas ações. Raramente nos detemos o suficiente nelas. A imaginação do ator não pode de fato começar a trabalhar até tê-las encontrado, preenchido, refinado e desenvolvido por completo. Em razão do trabalho dos exercícios com objetos sobre as circunstâncias *imediatamente* precedentes de um evento, as condições do *presente* que circundam o evento

e as expectativas das circunstâncias para o *futuro* imediato devem ser uma área familiar de exploração (e trabalho); e espero que definir circunstâncias já tenha se tornado um hábito de trabalho. Quando aplicada a uma peça, a obrigação de descobrir tudo o que o autor nos dá nas indicações cênicas de tempo e lugar, como também no diálogo da peça ou nas entrelinhas das falas dos personagens, torna-se cada vez maior e mais difícil. Substituir e particularizar são ações inerentes a cada aspecto do trabalho. Você tem de descobrir não apenas o *que* acontece, mas sob quais circunstâncias acontece; quais circunstâncias rodeiam 'sua' vida em casa, no trabalho, no lazer, no amor e na guerra; qual é o estado de 'sua' saúde e mente antes de entrar em cena. Isso permitirá compreender as circunstâncias imediatas e a influência sobre os eventos atuais e sua inevitabilidade. Circunstâncias que *mudam* no decorrer da cena também devem ser levadas em consideração, pois podem alterar o objetivo e condicionar as ações (isto é, algo queima no fogão enquanto você está servindo coquetéis aos convidados; durante um bate-boca com o colega de quarto, informam-lhe que um cobrador está esperando na sala ao lado; durante uma cena de amor apaixonada, uma tempestade chega ao fim ou um alarme antirroubo dispara!).

A busca pelas circunstâncias passadas e imediatas tem de ser feita não apenas para o início da peça, mas para 'sua' vida durante e *entre* cada ato e cada cena, a não ser que a ação no palco seja contínua.

TEMPO, para o ator, não é tão somente a simples indicação cênica "oito horas da noite", LUGAR significa infinitamente mais do que "a sala de estar". QUANDO e ONDE abarcam muitos elementos que o ator destreinado tantas vezes descarta ou aos quais responde de maneira superficial. Até mesmo notas extensas, se consideradas apenas de modo factual, vão produzir um tipo de objetividade seca, inútil. Aprender a explorar e a avaliar o tempo e o espaço de forma subjetiva, fazer uso total deles em benefício do personagem, procurar todos os aspectos na alma e nos sentidos do novo 'eu' para ajudar a criar uma cadeia de ações – isso tudo é uma questão de prática persistente, prolongada.

Quando 'eu' vivo? Em que século, ano, estação desse ano, mês dessa estação, semana, dia, hora, e, finalmente, que minuto me leva à minha primeira ação? Essas questões devem englobar tudo o que é *implicado* pelo século em que 'eu' vivo, do nascimento à morte. As consequências de tudo o que é implicado pelo tempo são o material com o qual construirei 'minha' vida.

Quais são 'meus' conceitos sociais, governo, leis, religião, estilos, desejos e gostos que vêm desse tempo para condicionar 'minha' vida? Em que me afeta o ano em que vivo? Como a estação me influencia? O que o próprio dia causa em mim? O que está em jogo para mim no exato minuto em que minha vida começa a se desenrolar de forma ativa? Quanto mais detalhadas forem minhas questões,

mais poderei buscar ações consequentes e animá-las como se nunca tivessem sido realizadas antes. Quanto mais encontrar identificação subjetiva, mais acreditarei que 'eu' estou viva nesse tempo. Quanto mais fontes eu usar, mais intuitivas serão 'minhas' respostas.

Outra grande questão que deve ser decomposta em elementos específicos é: "Quanto tempo 'eu' tenho?". Há tempo para realizar meus desejos, talvez até para viver (se sei que estou morrendo ou em grande perigo)? Há tempo para terminar 'meu' trabalho, fazer preparativos para as visitas, ir para a cama, ao banheiro? O *tempo* é uma influência ativa até mesmo nas menores tarefas diárias. Como o conflito está na raiz do drama (cômico ou trágico), o dramaturgo sempre nos brinda com pressões temporais, e devemos aprender a fazer uso preciso delas. "Tenho tempo de sobra" também poderia ser uma força para determinar o tipo de ação.

"Onde 'eu' vivo?" é uma questão tão ampla quanto a do "Quando?". Antes de explorar o cômodo em que a ação ocorre, devo perguntar em que país, cidade, bairro, vizinhança e casa 'eu' moro. E devo sondar 'minhas' relações com todos esses elementos. Um rapaz ou uma moça criados numa aldeia na Nova Inglaterra serão influenciados por coisas totalmente distintas daquelas que os influenciariam se tivessem crescido numa fazenda no Oeste, ou numa favela, ou na parte elegante de uma grande cidade.

Uma fazenda na Austrália exerceria influências diferentes das de uma no Arizona, assim como uma aldeia bávara se comparada a uma em Maine, ou um bairro pobre em Londres comparado com outro em Chicago. *Faz diferença* se sua casa é como todas as outras da vizinhança, ou uma elegante casa de tijolo aparente isolada entre enormes edifícios de escritórios, ou talvez uma sobrevivente de melhores dias cercada de cortiços dos dois lados. A tarefa de tornar tudo particular é essencial tanto para algo familiar como para o que não o é.

Examine o que está a seu redor. Se há seda, veludo e damasco compondo a sala, de cujas paredes Rembrandts e Ticianos olham para você enquanto uma cantata de Bach está sendo executada num aparelho de som; se você caminha sobre suntuosos carpetes felpudos e segura livros encadernados em couro, entorna chá de uma porcelana Meissen, puxa cordões de tapeçaria de sino para chamar os criados e olha através de cortinas de renda belga para gramados ondulantes e jardins paisagísticos – 'seu' comportamento será intensa e especificamente influenciado, e influenciado de modo diferente, conforme esse seja 'seu' modo de vida ou 'você' tenha chegado a ele como um estranho. Agora considere que você está cercado de paredes e tetos rachados e descascados, com pôsteres populares enrugados e colados nas paredes; caminha em pisos descobertos e se senta num banquinho precário a uma mesa coberta de oleado em frente de um sofá-cama de aniagem

cheio de protuberâncias, tomando cerveja de uma lata ao som de Beatles e de uma torneira que pinga, enquanto olha pela janela estriada para uma escada de incêndio contra uma parede de tijolos pretejados. Se você considerou de verdade todas essas coisas e as tornou reais a você, 'seu' comportamento (escolha e execução de sua ação dos eventos dramáticos da peça) será influenciado por elas? *Óbvio! Se* você quiser alçar altos voos numa vida nova e empolgante, não pode deixar de tornar pessoal e relacionada a você nem mesmo a mais ínfima coisa a seu redor.

Agora aplique todos os exemplos anteriores para *Lugar* (a fazenda na Austrália, a aldeia bávara, o bairro pobre de Londres, a sala com Rembrandts e renda belga, a sala com os pôsteres populares e piso descoberto etc.) e os condicione ao fator *Tempo.* Primeiro, tente 1850... numa nevasca... em fevereiro... no meio da noite.

Em seguida, 1900... numa onda de calor... em julho... ao meio-dia em ponto.

Depois, 1972... em novembro... véspera de eleição... durante uma chuva.

(Mesmo que o tempo seja 'a qualquer hora' ou o lugar seja o 'limbo', você deve criar realidades específicas pertencentes a eles – mas nunca crie uma realidade específica que viole o tempo ou o lugar do dramaturgo.)

Os exercícios apresentados vão fazê-lo compreender quão cruciais o QUANDO e o ONDE devem se tornar em seu trabalho preparatório.

Recentemente, encontrei meu caderno de trabalho para o papel de Martha *(Quem tem medo de Virginia Woolf?)* e agora quero compartilhar algumas de minhas anotações relativas a *Tempo, Lugar* e *Circunstâncias prévias.* Eu as escrevi em ordem aleatória. Talvez pareçam um pouco com o *Anna Livia Plurabelle,* de Joyce. Os nomes George, Nick, Honey e Daddy são personagens da peça. É claro que foi Edward Albee quem escreveu a peça. Todos os outros nomes pertencem a minha vida pessoal e sugerem possíveis substituições. O sinal de igual (=) indica meu uso de uma substituição. Os colchetes contêm notas explicativas para você, leitor.

Sábado, tarde da noite. Tarde? De fato, duas horas da madrugada. Fim de setembro = folhas secas vermelhas, amarelas e marrons! Noite *gelada?* Quente dentro de casa? Edward quer que seja tudo agora! [1962] O novo semestre na faculdade acabou de começar. Bebedeira! Treino de futebol? Fui essa tarde? Quem é o treinador? = Bradley. Gostoso. Novo semestre = chás do corpo docente, bebedeira em coquetéis = tensão, histeria por causa dos novos alunos, novos professores = os Johnstons, os Garricks etc.

A festa na casa de papai ontem à noite. Uma dúzia de novos membros docentes. Particularize-os! Especialmente o encontro com Nick e Honey = Marian e Dave? Ou Marian e Bill? *Como* me exibi? – quanto a fim de provocar George? Ou impressionar papai? Cantei "Quem tem medo

de Virginia Woolf?". Vou apostar que li *Orlando* semana passada! [Um romance de V. Woolf] Eu "zurrei". Quando? Sobre o quê? Boxe? História? *Status?*

Nunca discutimos política. Eu e George fomos ofendidos? – Lembre-se de McCarthy! [E não estou me referindo a Eugene!] Estou ciente dos novos movimentos políticos entre os professores jovens – como Nick? Ou alunos? Tento me envolver com eles? Uhhh. Intelectuais cínicos, céticos – tanto George quanto eu. Ateus. Agnósticos? = Max e Alicia.

George no Departamento de História = História da Arte = assistentes de papai = jogos de poder, como nas corporações = mulheres dos docentes também manobrando por posições = Jack S., talvez Ruth – Oh, sim, sim, sim.

A casa está *uma bagunça.* Uma vida pretensiosamente despretensiosa! Credo! Espalhe tapetes = casa do prof. Alex = livros empilhados de lado nas prateleiras. Desordem e = plantas *não aguadas.* Talvez um instrumento exposto? Ou o toca-discos? Sim! Hahaha. Aberto e pronto para tocar. Discos espalhados por aí. A *Eroica?* Ou a *Missa Solemnis?* Tapeçaria gasta em móveis 'bons'. Acho que é uma casa *velha* – apropriadamente antiga e aconchegante. Hipotecada? É um 'lar'? Não. *Componha* a vizinhança = junte Adams St., Lathrop St. e Walton. *Torne* o *campus* específico = misture Ithaca, Madison e Bennington = Faust [prof. Albert Faust, meu tio].

Essa cidade é Nova Cartago. O que era a *velha* Cartago? Lembro-me de algum romano, como César, dizer:

"Cartago deve ser destruída!". Símbolos de Edward? Que perspicaz! Muito intelectual para mim – não posso usar!!! Nasci e fui criada em Nova Cartago = Colégio de Wisc., talvez escola de Randall. Cresci na mansão de papai – reitor da universidade = casa de Phil R. Vangloriei-me da mansão? Senti-me sozinha lá? Gostava mais do 'lar' de alguma outra pessoa? = Jane Mc. Onde sou vulnerável a papai? Quando eu era pequena? Agora? Vulnerável a George? Em que áreas? Não apenas *idade.*

Componha a rua = olmos, bordos, crisântemos laranja-queimado – ui! Vizinhos = os W's, eles não eram docentes, mais convencionais. Quando voltamos para casa, George diz "Psiu, os vizinhos!". Será que eles podem nos ouvir fazendo barulho mesmo dentro de casa? Durante a peça?

Componha o restante da casa. É preciso trabalhar o *quarto!* A cozinha! – com Nick. O banheiro com Honey! Onde normalmente me instalo na sala de estar? Minha poltrona favorita? Esses brinquedos ao redor são para nossa 'criança'??? Retrato ou foto de papai? Perguntar a Edward se posso usar uma de papai. Uau!...

24
RELAÇÃO

relationship **1. Conexão; o estado de ser relacionado. 2. Parentesco. **5. O modo como uma coisa está para outra. **6. Estado de ser mútua ou reciprocamente interessado.

Depois de estudar a peça, você determinou a relação entre o personagem e o tema da peça. Estabeleceu a relação do personagem com os demais, conforme as noções de protagonista e antagonista: você tomou partido. Agora precisa definir detalhadamente as relações e colocá-las em foco do ponto de vista do personagem. Em seguida encontrar substituições para tornar 'seu' o ponto de vista que o personagem tem sobre os outros personagens da peça.

Depois de compreender que o menor objeto *inanimado* no palco deve se tornar particular e pessoal ao dotá-lo das propriedades físicas e emocionais exigidas para que até mesmo uma ação secundária que lide com ele tenha

significado e pertinência ao personagem, verá a imensidão da tarefa de tornar particular e real outro ser humano que se confronta com você. É complexo tornar *ativamente* reais os personagens com que entra em conflito durante sua vida no palco! O objetivo deve ser produzir uma *interação* pertinente entre você e os outros.

Se trabalhar de forma correta em suas relações na peça, pode ser que, quando seu amado lhe tocar o rosto, sua pele formigue enquanto você lhe oferece os lábios. Ao ser despedido pelo patrão, você pode ficar indignado enquanto informa a ele que já tinha planos de se demitir. Quando seu filho insultá-lo, talvez fique vermelho de humilhação antes de repreendê-lo. Você vai tremer de irritação quando sua namorada estiver lixando as unhas e até começará a cantar para abafar o ruído do atrito. Quando a pedirem em casamento, seu coração provavelmente começará a bater forte antes de aceitar. Se apenas *supôs* sua relação com os outros personagens ou não lhe deu a devida importância, encontrará apenas ações secas, mecânicas. Para conseguir uma ação genuína, arrebatada, deve dotar suas relações com todos os elementos que constituem uma relação específica e fazer-se vulnerável a todos esses elementos. Então, confronte-se com os outros personagens e siga em frente!

Em quase todas as relações humanas – ou pelo menos em certos aspectos de uma relação –, uma pessoa domina e a outra se submete; uma pessoa guia e a outra segue.

Comece com isto: pergunte-se qual é *sua* (do personagem) posição em relação aos outros personagens. Você está, de boa ou má vontade, guiando ou seguindo? Pergunte-se em quais áreas específicas. No amor? No trabalho? Em público? Em todas elas?

Para começar, defina suas relações em termos amplos. Eu o amo. Eu a odeio. Somos próximos como irmãos. Ele é como um pai. Competimos como rivais invejosos. É uma relação de envolvimento ou indiferença? Você o admira ou o despreza? Em que aspectos? Você tem medo dela, ou ela de você? Em que aspectos? A relação – seja ela de competição, amor, hostilidade, manobras ou negociações para obter vantagem e posição – é declarada e aberta ou oculta e subconsciente? É uma relação de pretensa intimidade com desconfianças secretas? E sempre pergunte se ela é *recíproca* ou se vocês estão em *polos opostos.*

Evidentemente, essa ampla qualificação de relações básicas se fundamenta em circunstâncias (extensão da relação e dos eventos que o trouxe à atual relação, o modo de vida – riqueza ou pobreza, trabalho ou lazer, o tipo de trabalho etc.) e necessidades humanas. As circunstâncias e necessidades se baseiam nas responsabilidades e obrigações de seu personagem para com os outros e em sua disposição ou indisposição de cumpri-las.

Em seguida, avance para questões de acordo e desacordo, como suposições (certas ou erradas) que você tem

sobre os outros personagens e que eles podem ter sobre 'você'; seus sentimentos e preconceitos sobre cada um dos outros. Explore o passado do primeiro encontro entre vocês até os detalhes da primeira confrontação. Ou, se é o primeiro encontro na peça, o que faz haver 'química' entre vocês (Romeu e Julieta!)?

Depois comece o trabalho detalhado de examinar os mais íntimos gostos e desgostos em relação aos outros. Você gosta ou desgosta de que seu namorado seja um romântico sentimental? Aprecia ou odeia os modos hostis de seu marido? Adora os *tweeds* amarfanhados e a colônia forte dele ou eles lhe causam arrepio? Derrete-se quando as covinhas dele aparecem ou isso a deixa sem graça? Quais idiossincrasias dele a estimulam e quais a aborrecem? Se alguém que você ama se exibe em público, como isso a afeta? (Nesses casos, a maioria das pessoas costuma se afastar e ficar em silêncio, numa atitude quase antissocial. Usei isso para Georgie Elgin em *Amar é sofrer,* quando ela foi lançada contra o marido. Isso também funciona no sentido inverso: se você está em público com alguém íntimo que é antissocial, compensa tornando-se agressivamente extrovertido.)

Encontrar identificação com o antagonista da peça parece apresentar maiores problemas ao ator do que quando ele interpreta o protagonista. O ator, muitas vezes, cai na armadilha de avaliar o 'vilão' e jogá-lo contra o 'herói', em vez de revelar o ser humano que ele deve interpretar.

Você tem de justificar seu personagem, não julgá-lo, ou cairá numa de duas armadilhas. Ou suavizará e sentimentalizará o personagem para provar que *"não sou* realmente assim", ou produzirá ações ilustrativas para dizer à plateia "olhem como *ele* é mau". Tendo em vista que o autor justificou de forma solidária o comportamento do protagonista, às vezes é difícil, para o ator que interpreta o antagonista, não ser seduzido por saber disso. Para alcançar equilíbrio entre você e o protagonista, é preciso saber *mais* sobre suas próprias necessidades e *menos* sobre as necessidades dos outros. Do contrário, como antagonista, você não conseguirá construir sua relação com o protagonista, com os olhos de seu personagem.

Suponha que você esteja interpretando a mãe em *Look homeward, Angel* e tenha de rejeitar o amor verdadeiro de seu filho e prendê-lo à barra de sua saia de dona de pensão, ignorando a sensibilidade e as necessidades artísticas dele. Você não deve se identificar com os problemas *dele,* mas, antes, fundamentar os fatos para suas *próprias* necessidades. 'Você' tem de trabalhar pelo menos doze horas por dia para manter um teto sobre a cabeça dele enquanto lida com inúmeros e difíceis pensionistas. Aquela moça é mais velha e experiente que ele e pode criar uma cilada complicada para o rapaz. Ele *é* imaturo e nada prático etc. Se você tiver fundamentado suas necessidades, quando precisar acusá-lo, criticá-lo ou dar-lhe ordens, terá justificativa para suas ações e nenhuma necessidade de julgá-las.

Ou considere a mãe em *Liberdade para as borboletas*, descrita pelo dramaturgo como alguém que se intromete na luta que o filho cego trava por liberdade e independência. A atriz, ao buscar uma relação correta com ele, não pode esquecer que ele *é* cego, foi arrasado por um ex-amor e poderia estar rumando para o desastre se não fosse a ajuda e a supervisão da mãe. Ela deve avaliar os problemas do filho pela ótica 'dela', não dele. O filho, por outro lado, muitas vezes particulariza a relação com a mãe apenas como relação de intromissão e deixa de incluir seu amor por ela, a anterior dependência dela; em consequência, omite o obstáculo que levará às ações genuínas de sua relação com ela.

Uma relação pode se desenvolver e mudar mesmo antes de termos nos encontrado com um estranho. Imagine que tenho um texto e peço que você o entregue a alguém por mim. Digo que gostaria que o levasse a Ada Bloom, uma agente literária que também agencia atores. O escritório dela fica na rua 56, Oeste, entre a Broadway e a Sétima Avenida. Diga-lhe que enviei você, que é ator e pergunte se ela tem algum papel para o qual poderia testá-lo. Imediatamente, você vai conceber uma Ada Bloom na imaginação, como ela está vestida, como fala e inclusive como planeja impressioná-la. Você começará especulando sobre como se apresentar. Visualizará o escritório e a decoração. Antes de ir ao local, suas expectativas sobre a srta. Bloom, o escritório, bem como sobre seu plano de ataque, terão mudado pelo menos dez vezes.

Inventei a srta. Bloom. Para mim ela é baixa e atarracada, com cabelos curtíssimos, e está usando um *tailleur* de sarja cinza. É agressiva e hostil. Meu plano de ação é partir para o ataque e me afirmar antes que ela possa se livrar de mim com evasivas. Agora suponha que eu entre com tudo no escritório e seja recebida por uma senhora alta, de cara redonda, cabelo fino, jeito maternal. Tenho de fazer reajustes rápidos. Minhas expectativas mudam. Em vez de atacar, ajo de mansinho, até ser neutralizada por rejeição ligeira e indiferença gentil. Minhas expectativas mudam de novo e consequentemente modificam minha ação. Em outras palavras, nossas relações com os outros começam no momento em que ouvimos falar de alguém.

Às vezes, o ator comete o erro de procurar alguém na vida pessoal que sirva como substituto da relação total com um personagem numa peça. É altamente improvável que ele encontre um paralelo na vida real que corresponda a todos os aspectos da relação do personagem. É mais provável que tenha de recorrer a aspectos de vinte relações na vida, vinculadas a diversas experiências, para criar a nova relação na peça. Talvez tenha de recorrer a uma centena delas. Para a relação de Georgie com Frank Elgin, usei meu pai, meu filho, várias paixonites e muitos amores passados. Como Martha, para criar a relação de amor e ódio com George em *Quem tem medo...*, tive de isolar *momentos* de muitas relações em que desafio, vingança, ofensa e vulnerabilidade estavam em jogo. Uma *combinação* do velho produzirá o novo nas relações.

Não importa quão minuciosamente o ator construa as relações com os outros personagens, nem quão precisamente construa as substituições, elas de nada servirão se ficarem apenas na cabeça dele. Ele deve usá-las para ser receptivo e vulnerável aos personagens que confronta, a fim de liberar as ações necessárias. Os resultados terão valor apenas quando as relações consideradas e as respectivas substituições levarem o ator a, de fato, receber e então a *fazer* algo, física e verbalmente, aos outros personagens.

Idade

O problema da idade de seu personagem pertence às suas considerações sobre "Quem sou eu?". No entanto, estabelecê-la com fé está tão intimamente ligado a suas relações com os outros personagens que a reservei para este capítulo.

Da maneira como está estruturado nosso teatro, são raras as oportunidades de você interpretar alguém de idade muito diferente da sua. Em companhias amadoras, *summer stock*, escolas de arte dramática, você ainda encontra o ator jovem empregando os velhos clichês – a postura curvada, a cabeça trêmula, a voz áspera e o cabelo coberto de maisena – que supostamente simbolizam velhice. Você também pode ver um ator de 25 anos retratando um adolescente como se fosse um retardado de cinco anos, com os pés voltados para dentro, cotovelos e punhos torcidos para fora, enquanto balbucia as palavras numa vozinha aguda.

À parte esses erros técnicos óbvios, temos noções estranhas e concepções equivocadas de idade, inclusive em nossa vida diária. E acabamos aplicando essas concepções na peça, mesmo quando a idade de nosso personagem está numa faixa etária condizente com a nossa. Conheci uma atriz de 28 anos convicta de que era muito jovem para interpretar Ruth, de 40, em *Epitaph for George Dillon*. Na verdade, ela só precisava se concentrar na *diferença* de idade entre ela e George Dillon para crer na idade exigida. (Em outras palavras, ela precisava torná-lo cerca de dez anos mais jovem que ela.) Também tentei convencê-la de que, uma vez atingida a idade madura de 40 anos, ela não se sentiria nem um pouco diferente de como se sentia agora, nem pareceria muito diferente – por certo, não do outro lado da ribalta. Para mostrar que eu tinha razão, pedi que ela tentasse se lembrar de como se sentia (ou parecia) no fim da *adolescência*. Havia alguma diferença? Não – embora a avaliação de outros *adolescentes* de seu ponto de vista atual talvez fosse de que eles são "apenas crianças!".

Existem alguns indicadores gerais dos extremos de idade que podem ser úteis. As doenças que se manifestam com a velhice provêm do fato de *algo* estar enfraquecendo – as articulações, os pés, as costas etc. (órgãos internos não aparecem). Se você *tem* de representar alguém que é muito velho e você é muito jovem, trabalhe por uma fraqueza ou dor numa área do corpo para criar uma fisicalização

apropriada (claro que acompanhada de uma maquiagem executada com muita habilidade). Isso será mais útil que os clichês da velhice.

Fisicamente, a 'falta de jeito' da juventude deriva, em geral, de inseguranças a respeito de expectativas sociais e da tentativa de imitar noções do comportamento adulto. Às vezes, as roupas são muito grandes porque são novas, ou muito pequenas porque são velhas. Ajustes físicos e psicológicos ao vestuário e à relação com expectativas sociais são essenciais para lidar com a questão da juventude.

Com frequência, nossa relação psicológica com os outros nos faz *sentir* mais jovens ou mais velhos. Quando era jovem, eu tinha um amigo que estava com quase 80 anos. Ele parecia ter a minha idade (e tenho certeza de que ele se sentia como se tivesse) quando compartilhava meus interesses no *agora* e no amanhã. Ao mesmo tempo, eu também tinha uma amiga com pouco mais de 40 anos que parecia minha avó, pois não parava de se referir à idade. "Sou tão velha", ela dizia, e terminava qualquer discussão com "Quando tiver minha idade, você vai entender...". Ela parecia lidar apenas com o passado. Lembre-se de que, quando você tinha 10 anos, alguém com 20 parecia muito adulto. Aos 20, alguém com 40 parecia estar 'envelhecendo'! Uma pessoa de 20 anos está na velhice para ela mesma, até se comparar a uma de 50, que, por sua vez, acha que a outra é 'apenas uma criança'.

O primordial é que você encontre identificação com a idade de seu personagem. Você tem, em si mesmo, amplo espectro de anos à disposição. A idade de seu personagem será estabelecida pela autoimagem, a qual pode mudar quando posta em relação com alguém mais velho ou mais jovem que você.

Em sala de aula, faço uma demonstração em que uso um aluno como parceiro. Na primeira vez, imagino que ele é Alfred Lunt. Nós nos encontramos e trocamos um aperto de mão. Sempre fico vermelha, minhas mãos suam, e por pouco não faço reverência quando nossas mãos se tocam. Nesse momento, sinto-me com 18 anos, por dentro e por fora. Então me encontro com o mesmo aluno e trocamos outro aperto de mão, mas dessa vez imagino que é um amigo insolente de minha filha. Sou *alta,* um pouco desdenhosa e definitivamente tenho minha própria idade! Às vezes, acrescento um terceiro aperto de mãos com o aluno e faço de conta que ele é Gérard Philipe. Nenhuma fã adolescente diante de sua estrela de cinema mais venerada poderia rivalizar com minha investida abobada e os joelhos se chocando um no outro.

Obviamente a idade é uma influência poderosa na relação que você tem com os outros personagens na peça. O modo de lidar com os outros surgirá, entre outras coisas, do ajuste ao fato de você se sentir mais velho ou mais novo do que é; de eles merecerem seu respeito ou estarem abaixo de seu interesse; de deverem ser mimados porque

são mais jovens ou mais velhos; de poderem ser rejeitados porque são mais jovens ou mais velhos. As relativas diferenças de idade devem criar elementos específicos na ação.

Os ajustes da idade de seu personagem também devem, é claro, estar em concordância com o trabalho, os amores, os vínculos e anseios dele, quer sejam inocentes, intencionais, familiares, quer desgastados.

Observe que não discuti o problema apontado pelo técnico-mestre que alega – em geral com razão – que um jovem ator pode ter exteriormente a idade correta para o papel, mas não estar pronto para interpretá-lo em termos de compreensão ou habilidade. Santa Joana tinha 19 anos quando morreu. Eu tinha 31 quando a interpretei. Anos depois, Sybil Thorndike[1], que criou o papel, me perguntou quando ia interpretá-lo novamente. Respondi que eu me achava muito velha para o papel. Ela respondeu: "Você só pode ser muito *nova* para Joana!". Infelizmente, a magia de Duse ou Ruth Draper, que podiam se transformar numa jovem sedutora sem cobrir um fio de cabelo grisalho ou usar maquiagem, não apenas é incomum como raramente tem a oportunidade de ser testada em nosso teatro, que seleciona tipos.

1. Sybil Thorndike (1882-1976): Atriz inglesa notabilizada por sua atuação em tragédias. Foi para ela que Bernard Shaw escreveu *Santa Joana*.

25
O OBJETIVO

objective 1. Relativo ao objeto ou fim. **3. Alguma coisa almejada ou pela qual se luta.

As ações dos seres humanos são governadas, mais do qualquer outra coisa, pelo que *querem,* consciente ou subconscientemente. Para tornar específica a busca dos objetivos do personagem, eu os divido em três categorias: (1) objetivos gerais do personagem; (2) objetivos do personagem nas cenas individuais da peça; (3) objetivos pontuais do personagem dentro das cenas.

Por certo, a exploração dos objetivos gerais é uma parte do trabalho sobre "Quem sou eu?". (Nenhum ser humano *existe* sem ter desejos e pulsões.) Agora, ao perguntar "O que quero?", consciente e subconscientemente, e ao encontrar as respostas, fica evidente que devo saber sobre o personagem que vou interpretar mais do que ele sabe

sobre si mesmo. (Quanto maior se tornar sua compreensão das necessidades humanas, melhor ator você será.) Primeiro, faça as perguntas sobre os objetivos do personagem em termos amplos. O que quero – em relação ao mundo, ao meu trabalho, às pessoas em minha vida? As respostas podem ser: fama, deixar minha marca, estar no comando, ser necessário aos outros etc. Ou: quero segurança, uma família, proteção, esconder-me do mundo etc. Esses objetivos maiores devem concordar com a função do personagem na peça como protagonista ou antagonista e, portanto, servir ao objetivo da peça em si.

Se os objetivos mais amplos do personagem parecem estranhos a mim, procuro substituições assim que possível. Se a necessidade de vingança de Medeia parece muito distante de mim – e realmente *é!* –, minha lembrança de ter sido tratada de maneira injusta por Joseph McCarthy[1] e a necessidade intensa de me vingar (embora eu nunca tenha exteriorizado tal necessidade) podem ser o trampolim ideal para a total identificação psicológica com a necessidade de me vingar de Jasão.

Com os objetivos gerais do personagem em mente, o próximo passo é procurar o objetivo principal do personagem ou o objetivo para cada cena na peça – ele deve se vincular aos eventos e permitir o avanço do conflito dramático.

1. Joseph McCarthy (1908-1957): Senador republicano norte-americano que iniciou uma caça política aos comunistas. O macarthismo de meados da década de 1950 e seus desdobramentos políticos foram recentemente retratados no cinema por George Clooney, no filme *Boa noite, boa sorte.*

Deve agir como uma lâmpada e iluminar o caminho a ser percorrido na cena. Por exemplo, se você tem de atravessar um rio, simplesmente *desejar* estar do outro lado não vai levá-lo até lá. A necessidade ou o desejo devem iluminar as possibilidades do que fazer para cumprir esse desejo. Você vai nadar, pegar uma canoa, andar sobre as pedras ou procurar uma ponte?

Os objetivos menores (concernentes à necessidade de uma canoa – encontrar remos, drenar a água, querer empurrar a canoa da margem – ou de precisar localizar pedras, verificar o tamanho delas e testar se são escorregadias, considerar a necessidade de pular de uma para outra, ou querer testar sua bravura contra a corrente ou até contra a forte correnteza do rio, ou a profundidade) constituem as *batidas* da cena. Uma batida começa sob dado conjunto de circunstâncias e termina quando o objetivo foi alcançado ou não e novas circunstâncias se instalam.

Ouvi uma história deliciosa, embora não comprovada, sobre o termo *beats* [batidas]. Dizem que Stanislavski as chamou de *bits* [pedaços], mas, ao explicá-las em inglês com seu sotaque russo, soou como *beats*. Para mim, 'pedaços' se desintegram. Prefiro o termo 'batidas', que têm pulsação, como na música. Elas avançam e estão ligadas a algo nos dois extremos, com alguma coisa que aconteceu e outra ainda por vir!

Se procurar equilíbrio entre um objetivo consciente e um subconsciente lança um enigma na hora de pôr isso

para funcionar, darei um exemplo de como trabalho nessa área. Em *Um mês no campo*, de Turgueniev, Natalia Petrovna – que está convenientemente casada com um bondoso proprietário de terras e tem uma linda filha e uma elegante *entourage* – tem pulsões (objetivos) principais de levar uma vida refinada e confortável. Quer ser aceita como mulher inteligente, generosa, e busca romance em todo o sentido da palavra. A filha tem um professor jovem e charmoso, e, sem se dar conta, Natalia se apaixona loucamente por ele. Numa cena devastadora com Vera, sua tutelada de 17 anos, Natalia tenta casar a moça com um vizinho rico, velho e gordo. O objetivo consciente é propiciar segurança e proteção à tutelada. O objetivo subconsciente é tirar Vera da casa, para longe do professor, porque tem ciúme da juventude dela e de seu aparente interesse nele. Uma mulher que conspira de forma consciente para arruinar a vida de uma jovem seria monstruosa e egoísta. Uma mulher que faz isso de modo subconsciente é humanamente falível. Há um momento, mais tarde na peça, em que o objetivo subconsciente de Natalia invade sua percepção consciente e o objetivo passa a ser punir-se pela própria baixeza.

(O objetivo consciente se alinha, em geral, com nossa autoimagem e nosso senso de moral. Conscientemente, quase sempre queremos ter boa conduta – com nobreza, bondade e consideração pelos outros. Às vezes buscamos de modo consciente *qualquer* justificativa para atos ignóbeis a que nossos desejos subconscientes podem ter nos levado.)

Primeiro, tento trabalhar *abertamente* sobre as necessidades subconscientes, procurando todas as ações que podem resultar delas: lidar com Vera como rival confessa – menosprezando-a, desafiando-a, provando minha superioridade enquanto lhe permito que invada meus sentidos como alguém tremendamente irritante. Quando encontro ações consequentes, eu as enterro e vou atrás apenas das ações que têm relação com a necessidade consciente de protegê-la, de garantir seu futuro, de provar meu amor e bondade para com ela. O objetivo consciente sempre sofre forte influência de meu trabalho anterior sobre o subconsciente; em consequência, não preciso me sobrecarregar com considerações mentais dobradas enquanto represento. Esse é meu modo de chegar ao equilíbrio adequado. Já observei atores que, com sucesso, inverteram o procedimento, trabalhando sobre o objetivo consciente como primeiro guia para as ações antes de fazer considerações para o subconsciente. Minha preferência é meramente pessoal.

Se, por mais verdadeiros ou pertinentes que sejam, os objetivos nas três categorias permanecem factuais e não me lançam numa busca de ações, às vezes encontro o estímulo correto fazendo uma reformulação. Por exemplo, em vez da necessidade de ficar sozinha, posso achar que uma luta por liberdade ou um desejo de me distanciar de pessoas que me oprimem são sugestivos.

Às vezes, surge outra confusão entre o que você *deve* fazer e o que *quer* fazer. Não confunda obrigação com desejo. Ações que surgem quando *devo* limpar a casa são totalmente diferentes daquelas de quando *quero* limpá-la.

Sempre defina seus objetivos reais com carências, necessidades, desejos. O que você *deve* fazer pode ser obstáculo ao que você quer.

Na arquitetura da construção do personagem, os objetivos são parte determinante da estrutura básica, pois devem ser buscados com identificação forte, pessoal, para que forneçam fundamento sólido ao trabalho da ação.

Como resumo da questão do objetivo, usarei como exemplo *Santa Joana*, de Shaw.

O objetivo da peça é explicitado no prefácio de Shaw, em que ele salienta a necessidade de destruir a lenda romântica e sentimental da moça delicada, de olhos lacrimejantes, santa, e o faz abordando de perto os fatos humanos da camponesa forte, obstinada. Com fé intensa, inteligência nata e enorme senso de justiça e de si mesma, ela fez a França passar de satélite a nação e se lançou 'contra o governo estabelecido e a Igreja corrupta, praticamente como a primeira nacionalista e a primeira protestadora ou *protestante*. Uma variedade infinita de objetivos amplos do personagem se apresenta: servir a Deus; salvar a França; acabar com as mentiras e a fraqueza; proporcionar vida digna ao povo da França; vencer. Os objetivos subconscientes podem estar ligados à necessidade de provar que é uma líder; provar a todo custo que está certa; afirmar poder. Pode inclusive haver a realização de necessidades sensuais: entregar o corpo à armadura, à batalha, à fisicalidade do combate.

Como pessoalmente não sou nacionalista nem religiosa no sentido eclesiástico, esses objetivos podem ser traduzidos numa necessidade de salvar o teatro, de afrontar

os mercadores da arte em seus covis. Posso usar meu admirado colega Fritz Weaver[2] como delfim e confrontá-lo com a responsabilidade fundamental de assumir seu trono num teatro puro. Poderia forçar meu amigo Eli Wallach[3], em vez de Dunois[4], a atravessar o rio para combater (em vez dos ingleses) os agiotas do teatro e os donos de imóveis que usurparam nossos direitos. Posso encontrar um objetivo poderoso de servir minha arte em vez de Deus etc.

Na primeira cena da peça, tenho de dar o primeiro passo, realizar a primeira conquista. Preciso vencer De Baudricourt. Desejo forçá-lo a me dar cavalos e uma escolta até a corte do delfim. Nas batidas individuais, quero obter acesso; depois quero confrontar De Baudricourt; quero atormentá-lo; depois persuadi-lo a aquiescer. Na segunda cena, preciso convencer o delfim de que ele deve se afirmar e me fornecer um exército. Nas batidas, quando chego à corte do delfim, primeiro tenho de *encontrá-lo* (qual é ele dentre todos os cortesãos fingindo ser ele?) e depois preciso ficar sozinho com ele, e em seguida decifrá-lo como pessoa etc.

E ainda tenho outro grande trabalho pela frente antes de poder começar a trabalhar sobre as ações. Qual é o obstáculo? O que está no caminho daquilo que quero?

---

2. Fritz Weaver (1926): Famoso ator norte-americano, trabalhou nos mais diferentes tipos de produção, desde episódios da série clássica "Além da imaginação" a filmes como *Holocausto* (1978) e *Thomas Crown – A arte do crime* (1999).

3. Eli Wallach (1915): Um dos mais conceituados atores de Hollywood, Wallach tem vasta carreira nas telas e nos palcos. Estreou na Broadway em 1945 e deve sua sólida formação, em grande parte, ao Actors Studio de Nova York. Interpretou Don Altabello em O *poderoso chefão*, parte 3.

4. Nobre francês que exerceu papel fundamental na história de Joana d'Arc.

26
O OBSTÁCULO

obstacle **1. Aquilo que está no caminho ou que se opõe; empecilho, obstrução ao progresso.

Se sei o que quero e posso atingir meus desejos prontamente, sem nenhum problema, não existe drama. Na tragédia, na comédia, na sátira e na farsa – em tudo o que é digno do palco –, o conflito está na raiz. Consequentemente, encontrar os obstáculos a meus objetivos se torna imperativo. Devo procurar a crise, o conflito, o choque de vontades – o drama.

O que está no caminho daquilo que desejo? Quem está contra mim? O que está contra mim? Faça esses questionamentos levando em conta os objetivos do personagem, seus objetivos principais e seus objetivos imediatos nas batidas da cena. Suas necessidades devem se fortalecer no desejo de superar os obstáculos. Lembre-se da velha máxima: o que é difícil obter é mais desejado que algo prontamente

disponível. O próprio obstáculo influencia de modo decisivo o que você tem de *fazer* para superá-lo na busca do objetivo.

Há obstáculos no âmbito dos objetivos gerais do personagem. Por exemplo, quero me tornar uma grande artista. Quero manter altos ideais. Quero evitar as ostentações e os aspectos comerciais da arte. (Quantos de vocês não são apaixonados pelo que fazem e querem deixar uma marca no teatro, mas empacam nas horríveis circunstâncias das visitas a agentes, produtores etc.?) Suponha que seu objetivo principal na cena seja ganhar o papel no teste, *mas* a rival é sua melhor amiga. No objetivo imediato da primeira batida, você quer se arrumar para ficar adequada ao papel, mas seu espelho está quebrado. Você pode pedir um emprestado à sua melhor amiga? À rival?

Os obstáculos serão inerentes ao material dado ou nascerão de qualquer elemento dele: o próprio personagem; alguma coisa nas circunstâncias passadas e presentes; as relações e os objetivos opostos de outros personagens; os eventos; o entorno; os próprios objetos.

Eis um exemplo simples de seleção de obstáculos. Você quer pôr a mesa para convidados importantes. Primeiro, tente colocá-la sem um obstáculo, enquanto você é observada, para descobrir como precisa se esforçar para conseguir concentração, como o tempo se arrasta e como o envolvimento se torna um grande problema. Em seguida, teste seu objetivo com base num *obstáculo* que tenha origem:

1. No *personagem:* você é perfeccionista, mas está com medo de falhar. Agora tente pôr uma mesa *perfeita.*
2. Em *seu passado:* você sempre foi mimada, viveu cercada de criados e nunca pôs uma mesa antes. Ou vem de um bairro pobre e só recentemente passou a conviver com a classe média. Não sabe o lugar certo dos talheres, pratos, copos e guardanapos.
3. No *tempo:* você tem apenas cinco minutos para fazer isso.
4. Nos *objetos:* os pratos são elegantes e emprestados. Ou são lascados, baratos, não combinam, ou não são em número suficiente.
5. Nas *circunstâncias:* seu marido está dormindo no quarto ao lado. O jantar é uma surpresa, e você não quer que ele a ouça.
6. Na *relação:* os convidados são patrões ou parentes de seu marido. São muito exigentes, e você precisa impressioná-los.
7. No *lugar:* a sala é pequena, e a mesa não tem espaço suficiente para o número de utensílios que você pretende usar.
8. No *tempo:* há uma onda de calor ou de frio. Sem ar-condicionado, Aquecedor quebrado.
9. Etc.

Tente colocar a mesa usando esses obstáculos. Observe o que acontece!

Na tentativa de superar o obstáculo, a natureza da ação começa a ficar evidente, e, na luta para superá-lo, sua vontade deve se fortalecer. Se a porta que você quer abrir está emperrada, a temperatura sobe!

Os atores perguntam o tempo todo: "Mas *sempre* existe um obstáculo?". Sim! É claro, o obstáculo deve ter relação lógica com o personagem nas circunstâncias dadas. Não estou recomendando que você busque uma partitura que se equipare a *Os perigos de Pauline.* Todavia, se o obstáculo não está claro para você, é melhor procurar um!

Tenho outra demonstração que adoro. Minhas circunstâncias são aparentemente ideais. Meu noivo acabou de me pedir em casamento. Ele é rico. Temos todos os interesses em comum. Nossos pais adoram a ideia de nos casarmos. O padre está disponível. O tempo está maravilhoso. Nós dois estamos lindos. Nenhum obstáculo! O diretor diz "Pulem de alegria!". Eu pulo. Sinto-me uma idiota. *Então* decido que a gravidade é meu obstáculo, que quero pular, mas não posso atingir a altura que desejo. Eu *salto,* exercendo força contra a gravidade; meu coração começa a bater forte e rio alto de prazer!

Mesmo que você seja um personagem que precise *dormir* durante a peça, é possível estabelecer um obstáculo. Explore o colchão com irregularidades, a cama estreita, o travesseiro duro ou – "Dormir, talvez *sonhar.* Ah, eis o problema!"

27
A AÇÃO

action **1. Ato de fazer alguma coisa; estar em movimento ou operação. 2. Ato feito. **3. Comportamento, conduta. **4. Influência ou efeito de alguma coisa sobre uma outra. 5. Evento ou série de eventos, reais ou imaginados, formando o tema de uma peça.

Às vezes, após fazer todo o trabalho preparatório, um ator ainda não parece entender o que é uma ação real. *Não* é 'jogo de cena' ou estar 'ocupado', nem posar fisicamente, lançar palavras com inflexões automáticas, ilustrar ideias verbais, dar formas 'mecânicas' à vida de palco do personagem. Tampouco a ação é a ilustração de uma atitude ou um estado de humor. Nem agir é *'reagir'*, como muitos velhos profissionais insistem.

'Agir' é *fazer! Tudo* com que lidei até este ponto deve levar à ação. Inclusive os exercícios com objetos e os pro-

blemas técnicos devem lhe servir para descobrir a consciência da ação genuína. Toda a lição de casa e o trabalho de ensaio para a exploração da peça, o trabalho sobre a memória sensorial, a busca do personagem e a identificação por meio de substituições, a busca das circunstâncias, das relações, dos objetivos e obstáculos *devem ter consequência nas ações*, ou nada teve valor. A totalidade das ações (o que você *faz* de momento a momento) revela o personagem. A seleção das ações deve contar a história do corpo e da alma do personagem, do novo 'você'! A seleção e a execução também deverão ser o fator determinante do grau de seu talento artístico.

Evitei continuamente a palavra 'atitude' em todo o livro, não porque os seres humanos não a tenham, mas porque, com grande frequência, os atores confundem atitudes com ações, ou colocam as atitudes no lugar das ações. O ator mal orientado predetermina uma atitude em relação a uma pessoa, um objeto, uma circunstância ou um evento dados; até mesmo encontra um objetivo e cavalga ou flutua até ele com sua 'atitude'. Equivocado, pensa que está em ação. Em vez da palavra 'atitude', usei de forma intencional palavras como *particularizações, preferências, aversões* e *ajustes* à pessoa, ao objeto, à circunstância, à relação etc. Se você encontrar ajustes particulares a esses elementos e impregná-los a você mesmo, eles condicionarão a *natureza* da ação, que deve ser eficaz na superação dos obstáculos e o levará a seu objetivo.

Apague a palavra *atitude* de seu vocabulário, pois ela não pode ser representada. Sou tão obstinada em relação a esse mal-entendido que recomendo minha própria maneira de evitar a confusão. Primeiro reescrevo o texto para eliminar *quaisquer* qualificativos das rubricas. Ou, na minha primeira leitura da peça, risco-os com tanta força que não consigo mais vê-los. 'Furiosamente', 'tristemente', 'melancolicamente', 'sorridentemente', 'apaixonadamente', 'timidamente' etc. não pertencem à partitura de atuação de *ninguém. Não* são ações! Se por acaso você sorrir ou fechar a cara, ou sentir-se triste ou feliz, ou furioso ou frustrado, ou tímido ou afetuoso, isso será resultado de suas particularizações para cada objeto, pessoa, evento ou circunstâncias – e resultado do intercâmbio das ações! Se você selecionar adjetivos como parte de sua partitura de atuação, simplesmente fará caretas, poses, e vai garantir que *não* estará em ação!

Shakespeare não oferece adjetivos aos atores. Ótimo! Nas peças contemporâneas, a situação é diferente. Quando saiu a versão impressa de *Amar é sofrer,* havia ainda mais descrições do que no manuscrito original. Perguntei a razão disso a Clifford Odets. Ele explicou que o texto original não se destinava aos atores, mas aos financiadores da produção. Como a maioria deles carecia de imaginação e não sabia ler uma peça, o autor inseriu as descrições para eles. Ele dizia que a versão em capa dura era apenas para leitores

comuns, não para executantes. Ele inseriu páginas de descrição que tirou direto da produção final, levada ao palco. Um exemplo me fascinou, em particular. Durante o ensaio de uma cena de briga com meu marido, Frank Elgin, quando eu estava ameaçando deixá-lo, estendi a mão para pegar meu casaco. Por acidente, a manga estava do avesso, e travei verdadeira batalha com ela. Isso ajudou a ação da cena para mim, de modo que pedi ao contrarregra (que tinha de colocar o casaco previamente no palco) que sempre deixasse a manga invertida. No texto impresso da peça, Clifford Odets tinha uma descrição de Georgie pegando o casaco da cadeira, lutando com a manga, ficando vermelha de raiva, segurando as lágrimas enquanto acusava Frank de ter mentido e a humilhado etc. Por que cargas-d'água outra atriz deveria ser instada a repetir os adjetivos ou o problema com a manga quando ela mesma poderia propor outra coisa? Risque essas descrições e deixe-se guiar por seu próprio senso do personagem. Um ator experiente aprende a ler a peça pelas intenções humanas, sem as descrições.

Aceitar o 'estado de humor' é tão perigoso quanto ir atrás de uma atitude. Isso é a *perdição* para o ator. O estado de humor *resulta* da soma total das ações. Mas tentar 'entrar nesse estado' ou interpretá-lo só pode acabar em pieguice!

Descobrir uma ação *real,* um fazer *real,* é o trabalho contínuo e constante sobre o papel. "O que faço para obter o que quero?" "Como conseguir o que quero? (Fazendo o

quê?) O que faço para superar os obstáculos e como os supero?" (Fazendo o quê?) Procure verbos ativos!

(Muitos atores e professores rejeitam a palavra *como*, porque acreditam que ela conduz a adjetivos em vez de ações. Gramaticalmente, *como* é um advérbio. Meu dicionário favorito, *Webster*, define *como* desta maneira: "1. Por que meios? 2. Para que propósito? 3. Para qual efeito?" Meus *meios, propósito* ou *para qual efeito* não podem ser respondidos com *alegremente, sorridentemente* ou *raivosamente!)*

O frio pode me fazer *estender a mão* para apanhar um suéter ou um casaco; a chuva, *esquivar-me* ou *abrir* um guarda-chuva; o calor, *enxugar* a testa ou *tirar* minha blusa; o silêncio, *andar nas pontas dos pés* ou *contornar* o assoalho rangente; o tempo, *começar a correr;* a velhice, *mancar* ou *cobrir* as rugas ou *tingir* o cabelo; minha juventude, *calçar* saltos altos; um rato, *pular;* um inimigo pode me levar a *desafiá-lo;* um insulto pode me fazer *brigar;* meu medo, *esconder-me* – se assim for conveniente. Do contrário, todas essas considerações terão sido em vão. Para conseguir a atenção de alguém, você pode *encarar* essa pessoa (não apenas *gritar* para ela) tão atentamente que ela não terá como não olhar de volta. Para persuadir alguém, você pode *adulá-lo, derrubar* suas defesas, *afagá-lo, ameaçá-lo* etc. Esses são exemplos rudimentares, mas esclarecem como deve ser propelido à ação, à animação do corpo e das palavras. Meu velho amigo, o

gato, seguindo a bolinha de fiapos com os olhos e pensando se deve ou não dar o bote, está em ação poderosa antes mesmo de executá-la de forma efetiva.

Fazer *realmente* alguma coisa é bem diferente de fazê-la de maneira mecânica, ou de apenas marcar mentalmente que a está fazendo, ou de mostrar à plateia que a está fazendo. Quando está de fato em ação, você está absorvido na ação e alerta a seu possível efeito no objeto ao qual a ação se dirige. Na execução da ação, não está vendo ou ouvindo a si mesmo, não está observando 'como'. Você deve se deixar totalmente aberto – com expectativas – ao resultado da ação. Será um sucesso ou um fracasso? O que será feito de volta pela pessoa ou pelo objeto que o impulsionará ao próximo fazer?

Gosto de comparar uma prática esportiva, como esgrima, pingue-pongue, tênis ou boxe, a uma cena teatral. No momento da competição, se você ficar observando o pulso ou os dedos, sua postura ou a própria estocada, ou como é belo seu serviço, o resultado será que nem sua bola, nem seu florete, nem seu punho vão atingir o alvo. Se você ficar se observando após dar uma estocada ou enviar a bola ou socar, o oponente vai pegá-lo desprevenido ou lhe dará um golpe mortal. Fechem a cortina! – para o atleta e o ator bem antes do fim da peça.

A realização dos desejos do personagem justaposta às circunstâncias e aos desejos dos outros personagens

acarreta a emissão e a recepção reais. Causa e efeito, receber e fazer algo a respeito do que você recebeu em resposta a uma suposição ou a um estímulo imaginário – isso é a atuação.

As ações, das maiores às menores, podem ser definidas e divididas como nas três categorias aos objetivos e obstáculos: ações gerais do personagem para superar obstáculos gerais, a fim de cumprir objetivos gerais; a ação principal para superar o obstáculo principal e alcançar o objetivo principal; e, por fim, ação imediata para superar o obstáculo imediato e cumprir o objetivo dentro das batidas individuais da cena.

Sempre trabalhe de forma positiva. Não procure o que o personagem *não fará* ou *não faria,* mas o que *poderia* ou *deve* fazer. Teste a ação vendo se ela realmente o leva aonde você quer. Apenas a descarte se ela não tiver um antes e um depois. Em seguida, procure outra.

Eis alguns exemplos possíveis baseados em Liubov Andreievna de O *jardim das cerejeiras,* de Tchékhov:

Objetivos [obstáculos] gerais do personagem e ações gerais

1. Quero me apegar ao passado. (A sociedade está mudando.) Vou agarrar todas as memórias românticas, não abrirei mão delas. Vou transformar lembranças em coisas tangíveis.

2. Quero manter meu lar e o jardim de Cerejeiras. (Eles estão hipotecados. Estou atolada em dívidas.) Tentarei persuadir e conquistar credores e possíveis compradores, tirar partido de minha posição superior. Vou barrar a desintegração e as ruínas e transformá-las numa 'propriedade' romântica.
3. Quero combater toda realidade desagradável. (Criados briguentos. Relações miseráveis, solitárias. Infinitas responsabilidades.) Vou lidar com os entes queridos atrás de um véu e fazer promessas ideais a todos eles. Vou barrar, ignorar e desfazer todos os obstáculos práticos como se não existissem.
4. Preciso de meu amante. (Ele está em Paris, a relação está precária. Ele está fugindo. Toma dinheiro emprestado de mim, me usa.) Trabalharei duro para me iludir. Vou romantizar o que há de melhor nele. Escrever para ele, persegui-lo, fazê-lo precisar de mim.
5. Quero ser mulher e mãe ideais. (Sou egoísta, preciso impor minhas necessidades, preciso da atenção e da admiração de minha filha e de todos a minha volta. Quero que eles se ajustem às minhas necessidades.) Vou abraçar, aconchegar, dar e mimar – e exigir.
6. Quero adiar todas as despedidas. (Tudo e todos estão mudando, envelhecendo, indo embora.) Vou perseverar.

Cena 1. *Principais objetivos [obstáculos] e ações do regresso ao lar.*

> Reafirmar minhas memórias. Quero recuperar a última vez. Quero lidar de modo apropriado com as mudanças e barrar os obstáculos. (Viajei durante dias dormindo pouco. Está amanhecendo. Todos os outros estão cansados, alguns irritados, alguns histericamente incontroláveis. A sala, o quarto infantil estão diferentes. Um vizinho camponês *nouveau-riche* está esperando etc.) Minhas ações principais podem ser: implorar reconhecimento, tornar-me ideal aos olhos deles, segurar, afagar, buscar ternura e conforto.
>
> A PRIMEIRA BATIDA. Quero *entrar* – no quarto infantil. (Os cachorros estão latindo, todo mundo está fazendo barulho, me assediando.) Vou tocar e absorver cada objeto, cada lembrança vinculada a ele – de forma sensorial. Vou buscar conforto – meu jardim – etc.

A seleção das ações é como uma orquestração ao tema. As ações individuais são como as notas que compõem as batidas. As batidas compõem a frase, as frases completam o movimento, e os movimentos compõem a sinfonia.

Minhas melhores lembranças teatrais são das inesquecíveis *ações* dos grandes atores. O que ficou comigo não foi tanto o fato de as ações deles serem teatralmente 'eficazes', mas de serem muito seletivas em me revelar algo sobre um

ser humano. No filme de Duse, *Cinzas*, seu confronto com o filho adulto depois que ela se tornou prostituta e está pobre leva-a a uma profunda reverência diante dele, com a cabeça quase tocando o chão em sinal de vergonha e autorrebaixamento extremos que pedem seu perdão. Até mesmo na gravação de *Hamlet*, de John Barrymore, não é apenas seu grito ativo de 'Vingança!' que fica na memória, mas o som da *ação* em que ele rasga ao meio o manto do rei!

28
O ENSAIO

Em inglês, *rehearsal* ('ensaio') vem de *rehearing* ('nova audição'). Em francês, 'ensaio' é *la repetition* e significa isso mesmo – uma repetição. Minha acepção preferida vem do alemão *die Probe,* que é o que um ensaio deve ser: a prova! Quero provar, testar, tentar... me aventurar!

Ensaiar ou provar implica alguns princípios fundamentais que exigem certo exame. O primeiro tem a ver com comportamento ético. Sejam bons colegas! Sejam profissionais no melhor sentido da palavra. *Nunca* digam uns aos outros o que fazer ou o que não fazer. Torne-se responsável por servir à peça e aos colegas, mas não lhes dê a responsabilidade de estarem a *seu* serviço. Lembre-se de que a egomania tem sido uma das principais causas de algo estar podre no reino do teatro. Não faça parte disso.

Seja *pontual* ou chegue mais cedo a todo ensaio. Respeitem o tempo precioso uns dos outros. Não há desculpas

para atrasos, a não ser morte ou desastres naturais. Vá *preparado* para cada ensaio. Não espere que os outros façam seu trabalho por você! Pare de socializar! A maior parte dos atores passa metade da vida "conhecendo uns aos outros" ("Quando interpretei ", "Esse agente me disse que...", "Você leu as críticas de", "Meus pais acham que estou desperdiçando meu tempo no teatro... "). Você estará desperdiçando seu tempo se usar o ensaio dessa maneira! Conheçam-se por meio do *trabalho!* Se um ensaio é em sua própria casa e você se sente obrigado a servir café, tenha-o pronto de antemão, sirva-o rápido – e vá trabalhar!

Deixe-me tratar primeiro dos problemas de ensaio que surgem ao ator que está preparando uma cena para apresentação em estúdio, em que a plateia é o professor e os outros alunos de interpretação. (Como professora, meu trabalho se concentra em criticar exercícios e cenas preparados. As cenas foram passadas aos atores, que as ensaiaram sem a presença de um diretor, com o propósito de desenvolver suas habilidades.) Apresentar cenas em sala e receber críticas sem as pressões impostas pela comunicação final de um espetáculo acabado exibido para um público pagante ajuda a exercitar a arte do ator pela gloriosa liberdade de falhar, pela ousadia de tentar e arriscar-se. Mas trabalhar sem correr riscos tolhe o crescimento de qualquer artista.

Às vezes, um ator pode sentir um tipo diferente de pressão num estúdio, pois, em essência, está sob um microscópio. Os colegas e o professor *sabem* do que ele é capaz – com certeza mais do que uma plateia, que tem o direito de nada saber tecnicamente. (Quando estou representando e sei que há alunos na plateia, estou sendo testada com muito mais severidade do que pelos críticos, porque os alunos sabem de mais coisas. Como posso, em sã consciência, trapacear tecnicamente no palco ou ir contra os objetivos que defendo para eles, todos os dias, em sala de aula?)

Em geral passo uma cena específica para dois atores em sala, de modo que, mesmo *antes* de se encontrarem para o primeiro ensaio, terão tido a oportunidade de estudar a peça inteira individualmente e feito uma quantidade considerável de lições de casa sobre a vida passada e privada do personagem, além de substituições e particularizações para todas as coisas que podem influenciar o personagem até o início da cena.

Na primeira 'prova', recomendo que leiam toda a cena juntos, uma ou duas vezes, atentando apenas para o conteúdo. Não tentem *representá-la,* porque vocês não podem saber *como* e o *que* representar ainda, nem impressionar um ao outro, mostrando como são bons atores. Leiam a cena em voz alta pelo que ela é e pelo que está em jogo, de modo que vocês se ouçam um ao outro. Olhem um para o outro. Examinem os significados à medida que avançam e evitem 'inflexões' e 'emoções'!

Emoções exageradas e ruidosas, excessos de interpretação ou murmúrios suaves podem causar grandes estragos numa primeira leitura. (Você já notou que um ator que murmura baixinho está, em geral, indicando e colorindo as falas como se estivesse superprojetando, a não ser pelo fato de acreditar que se isso for *discreto* nem ele nem você perceberão?)

Depois da primeira ou segunda leituras, os atores costumam se sentir impelidos a discutir. Não façam isso! Ou discutam o mínimo. Tomem cuidado com análises, intelectualizações e teorizações fantasiosas. Não falem – *façam!* Se os personagens se conheceram no passado, armem algumas improvisações sobre a vida passada juntos. Se são competitivos, umas partidas de buraco ou um jogo de damas tentando derrotar um ao outro cobrirão mais de dez horas de conversa. Se a cena é uma crise entre homem e mulher, que ocorre quando ele chega em casa vindo do trabalho, improvisem uma volta normal, fazendo todas as coisas que poderiam fazer juntos quando ele volta para casa num dia comum. Em seguida, vejam como a crise altera o comportamento. Improvisem também sobre circunstâncias anteriores, juntos ou separadamente, dependendo da peça etc.

Em vez de discutir sobre o lugar onde ocorre a cena, ponham-se de pé e comecem a montá-la. Do contrário, vão, cada um, fantasiar e discutir sobre a sala, a campina ou a cozinha por dez horas e provavelmente discordar, aferrando-se a seu próprio lugar imaginado. Ou, se concordarem, quando afinal passarem para a construção

efetiva do lugar, este acabará sem nenhuma relação com suas fantasias. Mudem os móveis de lugar para fazer o novo 'lugar'. Mudem de novo e de novo. Não resolvam de imediato. Construam o lugar para seu faz de conta.

Se a cena ocorre na sala do personagem, e o parceiro é a visita, permita que ele lhe pergunte sobre todos os aspectos da sala enquanto você a monta – ou vice-versa. Não se preocupe apenas com a localização da cadeira, da mesa e do sofá, mas examine o que deve estar sobre eles, a textura, o conteúdo. Sente-se em tudo, toque tudo, ande em todo lugar, olhe para todos os cantos (mesmo que você talvez não realize nada disso na cena). Faça perguntas não só a respeito de uma janela, mas também do que está em volta e na frente dela e do que você pode ver através dela. Que livros, tapetes, revistas, pinturas, vasos e outros objetos existem? Particularize e dote de propriedades as coisas que estão na sala a serviço da cena. Mesmo que seus olhos somente toquem um objeto por um segundo fugaz no trabalho final, terá valido a pena. Não tome decisões 'de palco' sobre quando você usará o quê ou para que propósito. Decisões virão depois.

Ao considerar circunstâncias de tempo, clima, estado de saúde e espírito, *faça* algo a respeito. Por exemplo, se a sala deve ser quente (ou fria), trabalhe por uma memória sensorial e veja o que acontece enquanto explora e maneja os objetos nela. Em outras palavras, sempre que puder *fazer* em vez de *falar*, faça!

Quando insisto para que vocês não digam um ao outro o que fazer, não estou me referindo apenas ao óbvio ("Olhe para mim nessa fala", "Por que você não anda um pouco mais? ", "Ajudaria se você fosse um pouco menos ameaçador" etc.). Estou dizendo para você nunca orientar, aconselhar ou 'ajudar' o parceiro com o papel dele! Assim você se torna diretor em vez de ator. E também passa a ser a plateia ao observá-lo e julgar se ele deve ser mais ameaçador para você, ou anda ao redor o suficiente, ou olha para você na deixa. Agindo assim, você destrói toda a inocência do receber.

Se a informação ou os fatos da cena são obscuros, vocês devem chegar a um acordo sobre eles. Mas não verbalize seus *desejos*, suas *ações* ou seus *obstáculos*, nem os teorize. Você, de imediato, vai se sentir constrangido e destruir a confrontação com o parceiro e a possibilidade de interação verdadeira!

Posso dar alguns exemplos engraçados, tirados de minha própria experiência, de como evitar a expressão 'culpa sua'. Se o outro personagem deve detê-lo antes que você saia da sala, mas não o faz rápido o suficiente... saia! Na próxima vez, o ator vai detê-lo a tempo. Você nunca precisa dizer: "Você deve me deter aqui" ou "Você não disse a fala rápido o suficiente". Isso também funciona no sentido inverso. Se o outro ator sai correndo ou não deixa espaço para sua fala, não o interrompa. Não diga: "Você não está me dando tempo suficiente para minha fala". Se o outro

ator está fora das circunstâncias, em vez de discutir, acompanhe-o, e a cena vai travar para ele. Use o que o outro ator faz, torne seus sinais vivos, dotando-os com o que você necessita e quer.

Após conceber e explorar as circunstâncias prévias e tudo o que é tangível no lugar, levante a primeira batida da cena. Se você trabalhou por várias horas sobre o lugar (para uma cena de cinco minutos) e examinou com cuidado os objetos ao redor, não terá sido tempo desperdiçado. Se você trabalhar mais algumas horas na primeira batida da cena, tampouco será tempo desperdiçado.

Suponha que você esteja interpretando a primeira cena de *Casa de bonecas,* de Ibsen, no papel de Nora. Imagine a quantidade de trabalho que pode executar na descoberta de tudo o que você, Nora, esteve fazendo na sala de visitas, preparando-se para o Natal, antes de a parceira, Christine, ser anunciada, e na descoberta da maneira de lidar com o reconhecimento de Christine nos primeiros trinta segundos após a entrada dela. Ou, se está interpretando Christine, há uma quantidade enorme de trabalho na exploração do modo de entrar na casa e na preparação para o primeiro encontro com Nora depois de longa separação, com tão fortes interesses envolvidos na tentativa de conseguir o que você precisa dela. Essa primeira batida pode ser improvisada, tentada, testada e 'provada' por longo tempo, para tornar eficientes as circunstâncias, a relação prévia, os objetivos e os obstáculos.

Nenhuma 'marcação' será necessária, pois sua vida evoluirá organicamente de todas as coisas que acabou de testar. Nenhuma fala deverá ser memorizada ou fixada, porque a volição que o enviará às ações verbais nascerá das necessidades do personagem. Quando a primeira batida parecer válida, e as palavras que a acompanham tiverem se esgotado, pegue o texto e prossiga para a próxima cena. Se o trabalho aparentemente infinito sobre a primeira batida tiver sido sólido, o próximo deverá se desenvolver, e o trabalho se tornará menos angustiante.

Evite a todo custo realizar ensaios corridos. Deixe-os para o final. E não termine um ensaio só porque 'pareceu bom' ou foi 'confortável'. Se as fontes internas e externas foram vagas, se o lugar, os objetos e objetivos foram gerais, o trabalho de ação será impreciso. Então, não importa quão bom tenha 'parecido', o próximo ensaio corrido terá apenas conversa oca, a não ser que um momento raríssimo de inspiração sopre em seu caminho.

Quando a cena estiver pronta para apresentação no estúdio (após você ter incorporado todos os elementos necessários e tê-los executado da melhor forma possível), pode ser que ainda tenha problemas os quais não sabe como resolver. Mas é por isso que está testando o trabalho para o professor e os colegas. Se você apresentar a cena por 'aplauso', estará trabalhando errado. Terá editado e dirigido de forma objetiva. A crítica mais valiosa que você obtiver incluirá os aspectos em que falhou em termos de

subjetividade. Isso ocorre sempre que paralisa sua inocência e que, qualquer que tenha sido o trabalho objetivo que teve de fazer, não liberou suas intuições, não se levou a uma partitura de atuação que poderia ser executada *espontaneamente,* com toda a lógica do seu personagem em ação.

Isso também se aplica se você estiver observando o trabalho de cena dos outros colegas e ouvindo a crítica que estão recebendo. Evite tornar-se a 'plateia'. Não julgue, não aprove nem desaprove. Preocupe-se com os problemas técnicos deles e *identifique-se* com eles. Se o trabalho é bem-sucedido em certos aspectos, pergunte-se por quê. Se é malsucedido, pergunte-se por quê. Veja se você pode usar a crítica que os outros atores recebem e relacioná-la com os próprios problemas, nos pontos em que os seus forem semelhantes. Sempre somos mais abertos e compreensivos quando nossos problemas são discutidos com referência a alguma outra pessoa. Às vezes, é à custa dos outros que mais aprendemos. Adulação ou menosprezo, aprovação ou desaprovação são apenas opinião, conversa fiada e fofoca.

Quando você está ensaiando numa produção profissional, todos os princípios éticos que ressaltei são igualmente válidos, com um importante acréscimo – o respeito pelo diretor! Você deve se dispor a compreender e trabalhar as ideias dele, e o conceito que ele tem sobre a peça, bem como reconhecer a autoridade final do diretor, pois ele

é o equivalente exato do regente de uma orquestra. Você é um membro da orquestra dele, e, mesmo que seja o solista de um concerto, é melhor não começar sozinho, sem ele. Se o primeiro ou último violino, o tímpano ou a trompa, a flauta ou o oboé começa com sua própria interpretação, o resultado será não apenas a anarquia, mas uma bagunça tão grande que a plateia sairá correndo horrorizada! Isso acontece muito no teatro, na Broadway e off-Broadway, no interior e nas capitais de nosso país.

O conceito do diretor deve ser seguido, e seu trabalho como autor é dar-lhe vida. Cabe a você justificar, fazer pulsar e existir o que ele lhe pede, quer concorde ou não. Você deve ser flexível o suficiente para ir *com* ele.

Muitos atores 'modernos' ignoram o fato de que o próprio Stanislavski dava demonstrações de ações e inflexões muito precisas das falas quando estava dirigindo. *Esperava-se* que o ator as tornasse suas organicamente. Uma vez, fiz uma peça com George Abbott. Todos os nossos amigos achavam que a diferença em nossos métodos de trabalho produziria o caos. Durante a primeira semana de ensaio, ele me passou a inflexão de cada palavra de meu papel e, quando nos pusemos de pé, demonstrou cada gesto para mim. Senti-me constrangida e arrasada. Não discuti, porque não acredito em anarquia, mas no final, num momento louco de frustração, eu o imitei *com exatidão.* Ele me interrompeu dizendo: "Não me *copie!* Você não sabe o que estou *querendo dizer* quando lhe mostro o que fazer?". Quando

compreendi que ele estava me dando intenções, viajamos e passamos horas maravilhosas trabalhando *juntos*.

Muitos diretores falam detalhadamente sobre a peça, os personagens e os objetivos. Nunca tape os ouvidos, mas evite deixar o que você ouve o levar a intelectualizar em vez de libertar os sentidos e ser estimulado às ações.

Há uma história ótima sobre o grande diretor alemão Max Reinhardt. Um ator não parava de falar sobre o que ele preferiria fazer em cena. Reinhardt o interrompeu e disse: "Não me conte. Me mostre!".

Também já ouvi várias vezes atores discutindo sobre alguma coisa que o diretor estava lhes pedindo que fizesse, mas, quando o diretor perguntava de forma amável "O que você prefere fazer?", eles ficavam em silêncio, pigarreavam e gaguejavam. Então... ouçam! Trabalhem como um cão! Justifiquem! Tornem tudo internamente real para vocês mesmos! Sirvam ao dramaturgo, ao diretor, aos colegas atores e, em consequência, à plateia!

Quero terminar com uma história que acho tão engraçada quanto pertinente. O famoso cenógrafo Boris Aronson disse certa vez com seu melodioso sotaque russo: "Não entendo a Broadway. O diretor diz que vai dirigir contra a peça, que devo fazer um cenário contra a peça. Os atores dizem que vão interpretar contra as falas. Se são todos contra, por que a estão fazendo?".

29
PROBLEMAS PRÁTICOS

Dez vezes por semana, ouço as mesmas perguntas.

"Como me tornar um grande artista?" "Como lidar com o nervosismo?" "O que faço para conseguir um teste?" "Como consigo um emprego? Não vou adquirir vícios de interpretação atuando em *summer stock* ou *dinner theaters**?" "Você acha que sou talentoso?" "Devo insistir até o fim no teatro?" "Sou tão boa quanto Duse?" "Como manter o frescor numa temporada longa?" etc.

Deixe-me tentar responder o respondível.

O nervosismo do artista

É muito frequente jovens atores me perguntarem ou contarem sobre como *usar* o nervosismo para o personagem

* *Dinner theater* é uma espécie de espetáculo apresentado durante ou após um jantar (num evento promocional, por exemplo), que pode ser previamente escrito ou improvisado. (N. T.)

nas circunstâncias dadas. Para mim, isso é como usar o enjoo real para o momento em que o personagem deve estar enjoado no palco. Só pode resultar em mais falta de controle e possivelmente em desastre.

Ou me perguntam como 'falar' consigo mesmos para se convencer de que não estão nervosos. De fato, uma vez consegui fazer isso numa estreia na Broadway dizendo a mim mesma que o evento inteiro era ridículo e sem importância, e que todos na plateia eram idiotas. Teria sido melhor eu ter ficado em casa, pois recebi críticas ruins, merecidas. Pessoalmente, meu nervosismo, como diz o velho ditado, aumentou com a experiência – ou a idade –, e passei a aceitá-lo da mesma maneira que um atleta mais velho o aceita. Na melhor das hipóteses, espero que o nervosismo fortaleça minha energia e me deixe mais alerta. Ele *não* deve resultar em medo. Acima de tudo, tento controlá-lo focando meus objetos e intenções principais, usando minha técnica para me manter no universo da peça.

Um acrobata não só vai ficar nervoso como cair da corda se olhar para baixo, tentar se mostrar ou questionar o próprio senso de equilíbrio em vez de confiar em sua técnica e concentrar-se plenamente na tarefa. De modo semelhante, o nervosismo de um ator pode derrubá-lo se ele se exibe ou se sua partitura de interpretação é generalizante ou foi composta às pressas, ou se sua preparação é medíocre.

Quando você está começando a aprender uma técnica correta, à medida que seus objetivos se elevam e você fica

mais ciente dos aspectos em que pode falhar, também pode ficar mais nervoso, por certo tempo, do que quando agiu com a fé de um iniciante inconsciente. Lembre que, quanto melhor se torna sua técnica, mais você deve ser capaz de se concentrar, eliminar distrações e afastar as preocupações de sua vida particular para se envolver na vida do personagem. Não substitua o prazer de representar (ou de fazer amor) pelo nervosismo que resulta da ambição pessoal por sucesso.

Como consigo um emprego?

Visite agentes, produtores, diretores, teatros regionais etc. Circule bastante, até gastar a sola do sapato. Para essas visitas e para enfrentar todo mundo, desenvolva certa insensibilidade. (Guarde a sensibilidade para o trabalho sobre o personagem.) Seja tão preparado em sua arte quanto for humanamente possível. Nunca pare de treinar. Esteja preparado com materiais para teste. Tenha trinta coisas prontas para apresentar de imediato. Tenha material pronto para *qualquer* teste, seja para uma novela, seja para um clássico em Nova York ou no interior. Tenha monólogos prontos e prepare cenas com colegas prestativos, que possam ajudá-lo quando você precisar (provavelmente será em benefício deles ajudá-lo, se *você* tiver conseguido um teste). Já vi várias vezes atores perderem trabalhos porque, após lerem algo para o diretor, produtor ou agente, ouviram

a pergunta "O que mais você tem para me mostrar?" e responderam: "Nada".

Testes

A forma como você lida com um teste para um emprego deve ser distinta de como você trabalha o papel. Quando se candidata para uma entrevista, um emprego, um teste para o emprego, você está, na verdade, vendendo-se do mesmo modo como um funcionário da Avon vende sua mercadoria. Cabe apenas a você resolver como administrar isso. Se você é sensível, aprenda a se proteger de todo elemento que venha a encontrar no teatro – exceto, é claro, das ações criminosas, caso em que você deve ir à polícia ou recorrer ao sindicato dos atores, que existe para protegê-lo. O produtor, o agente, o diretor para quem você pretende fazer o teste têm o mesmo poder da dona de casa que pode bater a porta na cara do vendedor de vassoura ou deixá-lo entrar para mostrar seus produtos.

Os testes podem variar de uma *open call,* em que os atores são alinhados no palco feito gado e eliminados – sem leitura – porque são ou muito altos ou baixos, gordos ou magros, claros ou escuros – ou, de uns tempos para cá, porque são do signo astrológico errado –, a uma situação em que dão tempo a você para estudar o texto, trabalhar a cena e ter uma oportunidade de se apresentar do melhor modo. Há também meu tipo favorito de teste, em que você pode apresentar um material de sua própria escolha e que já preparou.

O que você deve fazer numa leitura, inclusive numa leitura fria para a qual tenha tido pouco ou nenhum tempo para se preparar, é arriscar: estabeleça um objetivo e vá atrás dele com ações improvisadas que sejam tão reais quanto possível. Tente fazer uma performance completa com suas ações improvisadas. Dote *quem quer que* possa ler com você da substância viva que pode servir a você. Sua habilidade lhe servirá, se você tiver habilidade. Até um diretor medíocre vai mantê-lo por causa de sua *realidade*, não de sua visão sobre a cena. Um diretor quer o mesmo que qualquer plateia rudimentar – acreditar que você *é*, acreditar que você está realmente dizendo o que leu no texto.

Lembre-se: quem quer que lhe dê emprego não está interessado em seus credos, então não o sobrecarregue com isso.

"Você acha que tenho talento?"

Para citar Max Reinhardt: "Não importa seu talento! Você é persistente?". Ou, para citar minha mãe: "Talento é um dom que *muita* gente tem. O que você faz com ele é que determina se você será ou não um artista!".

"Como trabalhar corretamente no *summer stock*?"

Com apenas uma semana de ensaio, você tem de estabelecer objetivos diferentes para si mesmo. Um pintor

pode fazer um excelente esboço rápido que as pessoas gostem de contemplar. Ele não espera que seja considerado uma tela acabada. Em geral, bem antes de ter começado a *stock season* e de ter assinado o contrato, você provavelmente já sabe quais peças e papéis serão seus. É nesse ponto que tenho achado os atores inacreditavelmente preguiçosos, perdendo de fato a oportunidade, quando não se lançam de imediato à lição de casa.

Nesse tipo de teatro, velocidade e flexibilidade serão testadas de modo extraordinário. Além disso, você não deve recusar empregos por temor de adquirir maus hábitos e assim negligenciar a experiência de atuar para uma plateia. Qualquer dano que você provoque ao seu instrumental por ter de produzir resultados rápidos pode ser corrigido depois.

"Devo insistir até o fim no teatro?"

Se você se fizer essa pergunta... *não*!

"E o andamento? O ritmo? O tempo?"

Essas perguntas caem na mesma categoria da 'mais alto, mais rápido, mais engraçado!' ou do 'estado de humor'. São armadilhas se você, o ator, se preocupar com elas. São, sempre foram e sempre serão o resultado das ações, de como você vai atrás de seus objetivos sob as circunstâncias corretamente definidas. A responsabilidade por esses resultados está nas mãos do diretor.

"Você acha que minha interpretação foi exagerada?"

Não há algo como exagerado ou não exagerado. Existe apenas *interpretação.* Nenhum momento é grande demais ou pequeno demais se tem importância para o momento na peça. A interpretação exagerada, como em geral se pensa, significa que o ator está representando para a galeria, e não com os outros personagens no palco. Ou que está se apegando às próprias sensações ou chafurdando em emoções falsas. O oposto disso é basicamente uma imitação vazia da natureza, o ator interpretando 'à maneira' da naturalidade, desvinculado das raízes da *realidade* apresentada.

"Como mantenho o frescor numa temporada longa?"

Acho que sou uma das poucas atrizes no mundo que *ama* temporadas longas. O desafio de, noite após noite, tornar um personagem vivo de novo, como pela primeira vez, como se nunca tivesse existido antes, é, para mim, quase mais estimulante que a ideia de representar em teatro de repertório. Várias vezes, tive a sorte de levar uma temporada de dois anos num bom papel, numa boa peça; e em todas elas encontrei internamente algo novo em folha na apresentação final que lamentei sobremaneira não poder usá-lo na noite seguinte. Descobri que alguma coisa estanca ou esgota *apenas* quando me torno consciente dos efeitos externos ou de *observar* minhas ações, em vez de permanecer envolvida

e executá-las com verdade. A temporada de dois anos pode ajudá-lo a aprofundar e a *ser* o personagem durante aquelas poucas horas todas as noites. Também me fascinava ver como o trabalho que eu havia feito – mais ou menos um mês antes de iniciar os ensaios oficiais – parecia emergir de meu subconsciente, talvez um ano depois, para acrescentar uma dimensão nova ou diferente a meu personagem. Às vezes, gostaria de ter atuado pelo menos seis meses diante da plateia antes que algum crítico viesse me ver.

"Como trabalho com uma substituição no elenco?"

Se depois da peça em cartaz um ator deixa a companhia e é substituído, acho que trabalhar com o novo ator é tão desafiador quanto fazer uma longa temporada com o mesmo ator. *Eu* também já fui atriz substituta em várias ocasiões e muitas vezes sofri com o tratamento de atores entediados que não queriam mudar ou ajustar sua interpretação à minha, ou mudar sua rotina diária para ir a 'novos' ensaios. Em consequência disso, prometi a mim mesma jamais pôr outro ator nessa situação e passei a trabalhar com uma substituição com tanta diligência, como se a peça fosse nova para mim.

Deveria ser animador, não tedioso, concordar com as ideias de um novo parceiro, a não ser que você trate o teatro apenas como um lugar para bater cartão. É uma prova definitiva de trabalho incorreto se sua interpretação *não* muda com um ator diferente. Sua *opinião* sobre gostar mais ou menos do novo ator do que do primeiro não vem ao caso!

Passei por uma experiência extraordinária quando interpretei Blanche. Enquanto os quatro atores principais da companhia de Nova York tiravam férias de verão, foram substituídos por mim e mais três, que deveríamos sair em turnê como parte da companhia Nacional. Jessica Tandy tirou seis merecidas semanas de descanso, e os outros três, apenas duas. Isso significava que eu trabalharia primeiro com a companhia Nacional – Anthony Quinn, Mary Welch e Russell Hardie – e depois, duas semanas mais tarde, com Marlon Brando, Karl Malden e Kim Hunter. Tive alguns ensaios com a companhia de Nova York antes de atuar com eles, com exceção de Marlon! Por vários motivos, ele apareceu nos bastidores trinta minutos antes de entrarmos em cena para uma casa lotada. Nunca tínhamos visto a atuação um do outro. Minha interpretação de Blanche e a de Tandy eram tão diferentes quanto as interpretações de Stanley por Quinn e Brando. Houve uma reunião rápida nos camarins: devíamos arriscar representar juntos sem um único ensaio e sem conhecer a interpretação um do outro? Tony, que estava a postos totalmente maquiado, disse que esperava que Marlon representasse porque não queria ouvir os gemidos de decepção da plateia se fosse informada de que Marlon não ia atuar. Por fim, eu disse: "Vamos tentar ensaiar os primeiros cinco minutos da peça e ver o que acontece". Era tamanha aventura que ambos estávamos prontos para o que desse e viesse, e fomos em frente. *Nada* deu errado, e muita coisa deu certo. O que fez aquilo dar certo?

Nós dois estávamos totalmente familiarizados com lugar, objetos e circunstâncias. Nenhum de nós se mostrou voluntarioso ou egoísta. Ninguém violou as intenções do personagem. O restante das quatro semanas continuou a ser audacioso. E também o foi retornar para Anthony Quinn.

"Como falo com a plateia?"

Não importa se estou falando com a plateia numa peça de Shakespeare, num Molière, em *A casamenteira, A margem da vida, Joe Egg* ou *A cantora careca,* sempre se aplicam princípios específicos. Não estou falando comigo mesma; a plateia é meu *parceiro!* Esse parceiro, a plateia, deve ser particularizado como qualquer outro personagem com quem tenho um diálogo na peça. *Quem* são eles? Qual é minha relação com eles? Onde estão – tanto no tempo como no espaço? *Por que* estão aí, qual é o obstáculo e o *que* quero deles? Respondendo a essas questões, tenho uma boa probabilidade de encontrar minhas ações com eles.

Não importa se estou falando com uma pessoa ou com muitas, especifico minha relação com elas – estão comigo ou contra mim, temos um passado juntos ou não nos conhecemos etc.? Sempre coloco minha plateia no tempo e no espaço em que a peça se desenrola. Posso usar cortesãos sentados no camarote do rei, contemporâneos de Molière, se estou trabalhando numa peça dele e tenho de me dirigir à plateia. Ou posso pegar alguns amigos de Yonkers na virada do século, que estão me ouvindo e me olhando

de outra sala ou da rua, se estou falando com a plateia no papel da sra. Levi em *A casamenteira.* Ou posso me dirigir à plateia como se ela fosse constituída por pessoas específicas que vêm do *pub* para a rua se, como Launce, em Os *dois cavalheiros de Verona,* estou lamentando com eles por meu pobre cachorro etc. Não quero precisar transpor as realidades que criei na peça para tempo e lugar tendo de usar a plateia no teatro da Rua 45, em 1973, tal como ele é. A fé em meu próprio senso de *ser* o personagem seria abalada.

Agora vem a parte mais difícil! Você quer abraçar a plateia – como se estivesse falando com cada espectador. Laughton era capaz disso. Sinatra e Judy Garland o fizeram. Tento fazer o mesmo colocando meu público *imaginário* na quarta parede como objetos primários ou em conjunção com as vagas formas de pessoas em qualquer área do auditório onde eu não possa fazer contato visual direto com um membro real do público. (Quando você estava na plateia, algum ator já olhou direto para você? Você não se sentiu constrangido, sem graça, ofendido? Se você era afável, tentou adivinhar o que esperavam de você e talvez tenha entrado no jogo, reagindo com expressões faciais. Se se incomodou, provavelmente fechou a cara ou bocejou na frente do ator, ou apenas ajeitou a roupa mal-humorado – sentindo-se usado.) Num *night club* ou num *vaudeville,* os artistas muitas vezes usam um membro da plateia (à custa dele), mas, se ele responde, podem improvisar a partir da resposta, ignorá-la ou seguir

em frente. Nas peças também, como em tudo, há exceções quando a peça exige que você lide com realidades variáveis ou o diretor estabelece ao personagem a tarefa de confrontar diretamente a plateia ou um membro dela. Às vezes, o personagem pode ter de pedir uma resposta específica da plateia viva; ou pode ser solicitado a sair da peça ou do personagem para um interlúdio com a plateia. Mas essas são as exceções.

Para retornar à regra: lembre-se de que o diálogo do personagem com a plateia está escrito, que ele deve permanecer no tempo e no espaço do personagem e deve ser vivo quando dirigido à plateia imaginada, que você o pôs ao redor ou atrás da plateia real, ou ainda entre você e ela, para que se sinta incluída e encantada, mas não maltratada!

Sotaques e dialetos

Se tenho de representar um personagem com sotaque estrangeiro ou dialeto regional, consulto um especialista e, com o auxílio de meu bom ouvido (graças a Deus) e meu conhecimento do alfabeto fonético, trabalho sem parar sobre os sons e o ritmo de meu novo padrão linguístico. Pego gravações para ouvir o dia todo. Vejo filmes em que as pessoas falam da maneira como devo falar. Transformo meus amigos e minha família em vítimas de minha prática contínua. Tento falar com meu novo padrão até que se torne uma segunda natureza, até que eu pare de ouvir a

mim mesma ou de me policiar. Tento fazer isso *muito* antes de ir às palavras da peça, porque, se o pratico imediata ou exclusivamente sobre as falas do papel, vou estabelecer inflexões que não poderão ser desfeitas; vou testar minhas palavras pelo som, não pelo significado, e causar dano irreversível a meu personagem.

Até mesmo meu marido ficou meio chocado quando entrei, como substituta, em O *profundo mar azul* e fui apresentada a um elenco quase todo britânico e imediatamente falei com sotaque britânico ("What a nerve!"). Eles talvez até tenham rido de mim, e eu não os teria culpado, mas o ponto é que *não* riram quando passei a ensaiar e interpretar meu papel com eles. A transição para a linguagem de Hester estava toda preparada. Recomendo essa prática, quer para russo, chinês, escocês ou a fala da Nova Inglaterra – seja qual for o sotaque ou o dialeto.

Há uma diferença psicológica interessante para o personagem, conforme esteja falando em uma língua diferente da dele com sotaque ou tenha o dialeto local de sua origem – a infância. Lembre-se de que, se você tiver sotaque estrangeiro, tentará *não* tê-lo. Tentará superá-lo e falar perfeitamente a nova língua. (Uma amiga romena, ao ouvir a si mesma num gravador, perguntou "Quem é echta mulherr?", e precisei dizer: "É você". Ela respondeu: "Non secha boba, querrida. Echta mulherr da grravaçon tem sootaque!") Se, por outro lado, o personagem fala dialeto regional, 'você' estará lidando com as profundezas

de 'suas' origens. Familiarize-se com outra infância que tenha novos sons e melodias.

Também afirmo que, se você não possui ouvido supersensível, uma vez tendo estudado com diligência o padrão linguístico, o resultado não precisa ser absolutamente autêntico, contanto que você tenha fé nele e *acredite* que brota de você em seu papel. (Laurette Taylor, em *A margem da vida,* não tinha sotaque sulino autêntico, mas achava que tinha, de modo que também acreditamos nele!)

Vestindo o papel – o figurino e a maquiagem

Cílios postiços, um bigode, uma peruca, os sapatos, até mesmo um enchimento posto para determinado papel devem se tornar parte integrante de você. Eles têm de liberar totalmente o novo 'você'. Tudo deve ser desenvolvido segundo o efeito sensorial em você, o personagem. Acho que uma passagem curiosa sobre Alfred Lunt ilustra bem isso. Ele estava trabalhando em *The guardsman,* de Moinar. No decorrer da comédia, o personagem que ele ia interpretar quer testar a fidelidade da mulher fingindo ser um oficial russo e tenta, com esse disfarce, seduzi-la. (O sr. Lunt tinha de encontrar a verdade do figurino e da maquiagem do personagem *e* a realidade do disfarce, que tinha de convencer a todos que ele era o tal oficial russo.) Ele não via como era possível um homem enganar a própria esposa, ou alguém realmente próximo, com um mero disfarce

físico e um sotaque. Então trabalhou arduamente e os testou na vida real. Num figurino *modificado,* fez uma visita ao dono da mercearia de seu bairro, com quem mantinha boas relações e com quem se encontrava e conversava quase todos dias. Lunt falou com ele usando o sotaque do personagem. O merceeiro não o reconheceu. O sr. Lunt soube então que havia feito direitinho a lição de casa.

Padrões morais

Se você começar a se sentir esquizofrênico na tentativa de continuar sendo um artista honesto e um trabalhador em nosso teatro atual, lembre-se, para a saúde da alma e da mente, de que o que faz de você um artista é seu domínio *privado,* e você pode tentar continuar sendo artista ou tornar-se um. Mas também se lembre de que é seu dever atuar no teatro – e o teatro *é* o que *é*! Somente quando você está atuando é que pode tentar influenciar o teatro ou fazer um teatro melhor. Reivindique seu lugar.

30
COMUNICAÇÃO

Quando o trabalho está pronto, o artista quer comunicar, não importa o quanto possa falar de 'arte pela arte'. O pintor não pintou com o objetivo final de contemplar sua obra *sozinho*. O escritor quer leitores. O músico quer ser ouvido. O ator deve querer ser visto e ouvido após ter criado um novo ser humano, e quer que a criação seja significativa para esse conjunto de pessoas na plateia.

Muitas vezes o artista fica confuso ao querer manter a integridade enquanto está trabalhando; sabe que, nesse ponto, não deve considerar a eficácia de seu trabalho ou a recepção popular. Durante o envolvimento com os estágios criativos, o trabalho deve sempre brotar da perspectiva e da integridade do artista. O apelo que ele comunicará, o anseio interno que irá expor e do qual convencerá muitas pessoas devem vir depois e não podem ser uma distração no caminho. (Um comerciante pode ter muito jeito para

a coisa, mas usa essa habilidade, do começo ao fim, com o propósito de apresentá-la ao consumidor como parte da mercadoria.) Não devemos nos esquecer, contudo, de que entramos no teatro para nos oferecer a nós mesmos e ao que temos para contar aos outros, não apenas para ter uma experiência pessoal. Existe uma linha tênue entre imergirmos nas necessidades de nosso trabalho e nos lembrarmos de que estamos preparando algo que será ofertado.

Às vezes, o ator pode achar que, se trabalhar da maneira como foi treinado, irá se envolver *demais* no papel. Se um dia você realmente esquecer que está num palco a ponto de perder por completo a consciência de que está sendo observado, estará louco ou em estado de choque. Talvez decole sozinho e não participe mais da peça. Você estaria envolvido no que se chama 'psicodrama', que às vezes é usado para tratar pessoas com distúrbios mentais. Continuo insistindo que você pode trabalhar por um envolvimento máximo na peça e ainda manter a consciência, com uma parte de você, se alguém na plateia ri no momento certo ou errado; se uma plateia fica inquieta ou está hipnotizada, ou se alguém tosse numa fala crucial. Esse é o sexto sentido, ou percepção extrassensorial, da maioria dos atores. É por isso que jamais ensino a representar *para* a plateia ou a se comunicar com ela como um fim em si mesmo.

A maneira como uma plateia chega até mim quando estou lhe apresentando um personagem vivo no palco, a

empatia e a identificação que ela tem comigo são, creio, o verdadeiro domínio do ator; é o que devo fazer, em vez de me estender até ela e atingir-lhe na cabeça com minha 'visão', minhas 'ideias' e 'escolhas intelectuais' para o personagem. Se um ator faz isso comigo quando estou na plateia, sempre tenho vontade de dizer "Entendi! Entendi! Me deixe em paz!". Como dito no capítulo 'Conceito' (capítulo 1), essa é minha escolha, e assim, para 'Comunicação', quero enfatizá-la de novo.

Há outro aspecto técnico interessante envolvido na comunicação. Falei sobre revelar o personagem – desnudá-lo até a alma. Em nossa vida diária, a maioria de nós protege a alma com uma máscara que nos resguarda da exposição. O britânico tem sua 'fleuma'; nós temos nossos próprios costumes sociais nativos ou regras familiares sobre encobrir os momentos em que nosso equilíbrio é abalado por um evento que afeta nossas emoções. Na vida, se alguém nos insulta, talvez sintamos como se tivéssemos levado uma bofetada, mas no mesmo instante encontramos um disfarce para isso. Rimos ou fingimos, mostrando que o caso não teve importância, ou então nos elevamos diante da pessoa com outro insulto. Se alguém exprime ternura em público e nosso coração se derrete, procuramos imediatamente uma máscara para mostrar que não somos fracos, que não fomos tocados, e então rimos ou fazemos uma piada disso, ou disfarçamos agindo com indiferença. Mas, como ator, para revelar o que está em jogo ao

personagem no nível mais profundo e permitir comunicação pertinente com a plateia, devo, para alcançar expressão máxima, fazer-me *mais* vulnerável do que na vida. Devo remover a máscara que, em geral, usaria como proteção. O que você revela e faz quando é vulnerável e ferido de verdade é totalmente diferente de quando, como na vida, seu propósito é provar que é invulnerável.

As antigas noções de projeção de voz e corpo me parecem bastante desnecessárias. Não estou me referindo aos problemas externos de ter voz deficiente, sussurrante ou esganiçada, que deve ter o auxílio de um professor de voz e ser servilmente corrigida por você, nem à articulação indistinta e desordenada de sons, que reside no campo da fala e deve ser vencida da mesma forma. Você não será ouvido se suas ações verbais tiverem caráter geral e não atingirem o alvo do outro lado da ribalta – *não* porque elas não estão sendo enviadas à plateia.

Alta visibilidade não se alcança roubando a cena de outro ator ou procurando a luz mais clara no espaço cênico, mas pela força e clareza das ações do personagem enviadas da profundeza do envolvimento em sua vida no palco. Ações claras, reveladoras, são sempre ouvidas e vistas.

Ser ouvido tão atentamente como um alfinete caindo seria um choque; ser visto como se você estivesse radiante de luz é, sem dúvida, o dó de peito da comunicação. Mas, mesmo em nível mediano, ser ouvido e visto desde a entrada até a saída é algo a ser encorajado para uma comunicação verdadeira!

31
ESTILO

Estilo é a palavra mais suja no vocabulário do ator. Pertence aos críticos, ensaístas e historiadores, não cabe em nenhum lugar no processo criativo e fica bem em catálogos e livros de referência. Mas, no processo de criação, seja de um bebê, seja de um papel numa peça, você não pode predeterminar o estilo (aspecto, som ou forma).

As várias razões por trás da maioria dos mal-entendidos dos atores e da preocupação equivocada com estilo produziram reação em cadeia de séculos de má atuação e de teatro vazio, entediante ou simplesmente barulhento. A primeira razão é a desconfiança do ator sobre o próprio instrumento ou a habilidade de pôr o próprio ser em ação total. Ou então ele tem educação acadêmica que está usando mal. Ou não tem treinamento e está, acanhadamente, empregando fórmulas vazias. Um motivo arraigado brota das produções *estilizadas* a que nos levaram para assistir quando crianças, que nos condicionaram a aceitar a

'maneira' de representar certas peças. Para alguns de nós, o condicionamento é tão forte que, mesmo quando crescemos, nunca questionamos nem desafiamos essas preconcepções padronizadas, de modo que realmente passamos a acreditar que estilos predeterminados de apresentação são elemento essencial da peça.

Lembre-se de que todos os rótulos com que você está familiarizado (realista, surrealista, romântico, satírico, farsesco, tragicômico, naturalista, clássico, neoclássico, *avant-garde,* teatro do absurdo, teatro da crueldade etc.) foram fixados numa obra de arte *depois* que ela veio ao mundo, não antes. A batida e o som do *rock and roll* foram feitos antes que alguém lhes desse um nome. As obras são caracterizadas por observadores, plateias e críticos, *não* pelos criadores. Toda preocupação que você tiver com o 'estilo' vai imediatamente colocá-lo no lado errado da ribalta.

Seguir uma moda ou tomar alguma emprestada do passado, começar com um conceito de forma, molde e estilo exteriores, é uma armadilha da qual todo artista em toda forma de arte deve se preservar como da peste fatal. 'Criar' [*to create*], de acordo com o dicionário *Webster,* é trazer ao ser, fazer vir à existência. Também significa que um conceito deve brotar do conteúdo. A forma do invólucro ou do pacote depende do que está dentro. (Leia o extraordinário livro *The shape of content,* de Ben Shahn. Ele trata da pintura, e cada palavra deveria servir para abrir os olhos do ator. Leia *Sobre a arte moderna,* de Paul Klee.) Ao comparar

pintura com interpretação, eu costumava dizer que, para pintar uma maçã, você tem de ver e sentir tudo a respeito dela antes de chegar a uma declaração sobre ela, e que, se combinasse tal declaração com sua habilidade, você poderia produzir uma tela que tivesse sua marca. Picasso afirmava que você tem de *comer* a maçã primeiro. É claro que ele queria compreender totalmente seu material e digeri-lo antes de lhe dar forma, antes que nascesse sua declaração.

Numa peça, o resultado total do 'estilo' – o que serão a forma, o aspecto e o som – é produto do conceito que o diretor tem do conteúdo do dramaturgo expresso pela vida interna e externa do ator.

"Como abordo as diferenças entre comédia e tragédia para ser um ator verdadeiro?" (Uma pergunta igualmente simplista seria "O que é engraçado ou triste em sua vida?".) Nunca é demais repetir: um ator *honesto* ignora as piadas que o personagem faz, numa tentativa de evitar sinalizar 'comédia'. Ele esqueceu quanto da própria vida passa fazendo piadas e *tentando* ser engraçado, entreter as pessoas ao redor. Se, como personagem, ele mostra à *plateia* como sabe fazer piadas em vez de provar seu humor para o outro personagem no palco, está agindo de maneira desonesta.

O que torna uma briga entre duas pessoas trágica, feia ou engraçada? É a causa da briga, o objetivo e a relação entre os que estão brigando. Você nunca brigou com alguém que amava, chegando mesmo à violência física, e descobriu no meio da briga que ela era engraçada? Se houvesse ódio real em sua relação, a briga seria aterradora e feia, e a consequência poderia ser trágica.

Se o material cômico fica pesado ou perde a graça, o diretor ou o ator, ou ambos, deixaram de lado alguma coisa inerente a ele. A peça de um ato de Christopher Fry, *A phoenix too frequent*, apresenta uma mulher sobre o túmulo do marido. Ela o está velando e quer morrer para se juntar a ele no Hades. É uma peça deliciosamente engraçada. Jovens atrizes sempre ficam bloqueadas, sem saber como tornar a perda do marido e o próprio desejo de morte reais para si mesmas sem representar uma tragédia. Na tentativa de dar ao papel vida própria, elas em geral não escolhem, do conteúdo total da peça, aquilo que realmente importa. Christopher Fry propõe a ideia de que a fênix, que nasce das cinzas, é com frequência um desejo de vida – procriação. Enquanto está 'velando', a viúva logo se apaixona por um soldado, um guarda que chega no meio da noite para descobrir por que o túmulo está iluminado. Ela é uma romântica impetuosa, típica de classe média, e sua 'noção' de morrer está em conflito com as necessidades humanas de conforto, calor, alimentação, sexo e vida. A atriz também pode ter esquecido que o marido morto era um tremendo chato que "fazia Homero soar como um balancete de contabilidade". Assim, se a atriz escolheu um aparente desejo de morte ou a perda do marido fora do contexto e tentou torná-los reais para si mesma, ela talvez seja 'fiel' do seu jeito – e é provável que o seja tragicamente –, mas não à peça.

E o mesmo se aplica à exploração de uma maçã particular ou de uma peça específica. Você tem de examinar e digerir a coisa toda e torná-la sua. Não pode remodelá-la para se ajustar às suas necessidades mais convenientes ou violar as

intenções e o conteúdo do dramaturgo, para não ser acusado por um crítico ou um observador de não ter 'estilo algum'.

Se um diretor ou um grupo de atores tivessem uma experiência completa com o conteúdo de *A vida impressa em dólar, Rocket to the moon* e *Amar é sofrer,* eles *chegariam* a três 'estilos' diferentes em suas produções, embora todas as três tenham sido escritas por Odets. Mas, se começassem trabalhando na busca de um 'estilo odetseano', produziriam uma casca vazia. Penso que o mesmo vale para Shakespeare, Goethe, Molière, Shaw, Tchékhov, Ibsen, O'Neill, Beckett, Ionesco, Bretch etc.

Desde o início, tentei analisar todas as áreas em que você pode trabalhar e buscar realidades em si mesmo que sirvam ao personagem e à peça. Essas palavras finais são apenas um lembrete para você não cair nas várias armadilhas de começar de fora para dentro. Evite o 'à maneira de...' ! Evite o clichê! Acima de tudo, tanto nos ensaios como no espetáculo, evite *comentar* a peça, o personagem, as circunstâncias, os símbolos ou a mensagem. Ponha em uso seus instintos e seu senso de verdade, sua compreensão das realidades humanas enquanto prova e se atraca com o conteúdo e as raízes do material. Seja específico e real em suas ações, e elas comunicarão sua declaração artística. Traga sua compreensão universal do presente *ao* presente. Sirva seu país como um artista de verdade.

ARTE – Técnica e habilidade para adaptar elementos naturais ao uso humano.

ARTISTA – Aquele que professa e pratica uma arte em que a concepção e a execução são governadas pela imaginação e pelo gosto estético.

EPÍLOGO

A profissão de ator tem sido difamada ao longo do tempo. O ator era visto como um idiota não apenas quando estava fazendo palhaçadas no palco, mas inclusive por ter escolhido ser ator – um vagabundo, um vadio sem importância ou valor, perambulando pela vida. Foi-lhe negado sepultamento em cemitério, e sobre ele pesaram acusações de prostituição e outras coisas como imoralidade, egomania, vaidade, crueldade, hipocrisia, servilismo, para citar algumas. Mesmo quando os dons do ator eram reconhecidos como extraordinários, seu talento foi encarado como acidente da natureza. Quando o público o transformou em ídolo, esse mesmo público o tratou como uma rara espécie enjaulada. Bisbilhotou sua vida particular e examinou cada detalhe dela com a audácia e a curiosidade de quem observa os momentos mais íntimos de macacos num zoológico.

Em certa medida, somos culpados por essa opinião a nosso respeito. Na ânsia por dignidade, não fomos até o

fim em nosso esforço para merecer respeito por nossa profissão e por nosso próprio trabalho nessa profissão.

Acredito que devemos começar com a constatação de que interpretar implica uma habilidade tão sutil e delicada quanto a mais exigente arte criativa. O humanismo está em sua base. Uma crucial oferta social está na execução. A interpretação sistematicamente boa nunca é um acidente nem isenta desse propósito. Uma técnica que busque uma existência genuína no palco pode levar uma vida toda para ser atingida. A busca nunca termina; não há becos sem saída. Se perseguimos essa busca, muitas das humilhações a que somos sujeitos passam a ser insignificantes. Sucesso e fracasso se tornam uma luta fascinante a ser avaliada pelo ator individual em conjunção com a própria consciência do trabalho em questão.

Levar a uma plateia a revelação das imperfeições e aspirações, dos sonhos e desejos, dos aspectos negativos e positivos dos seres humanos – esse deve ser nosso objetivo como artistas de teatro comprometidos. Então seremos respeitados e teremos respeito por nós mesmos e pela interpretação!

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abbott, George, 263
Albee, Edward, 218
alegres comadres de Windsor, As, 60
Alemanha Ocidental, 27
Amar é sofrer, 46, 206, 224, 246
Atkinson, Brooks, 30

Barrault, Jean Louis, 26, 108
Barrymore, John, 87, 253
Barrymore, Lionel, 87
Basserman, Albert, 4, 106
Berghof, Herbert, 17-18
Bernhardt, Sarah, 20-21
bonde chamado desejo, Um, 44, 53,55, 100, 188, 199
Brando, Marlon, 273

Casa de bonecas, 260
Civic Repertory, 28
Clurman, Harold, 16
Comédie Française, 27
Courtney, Marguerite, 11

Draper, Ruth, 31, 232
Duse, Eleanora, 20-21, 232, 252

estranho casal, O, 190

Fontanne, Lynn, 13,52
Fry, Christopher, 287

gaivota, A, 16
Group Theater, 28

Hardie, Russell, 273
HB Studio, 18
Hopkins, Arthur, 98
Hunter, Kim, 273

Ibsen, Henrik, 260

jardim das cerejeiras, O, 250

Klee, Paul, 286

Le Gallienne, Eva, 15
Liberdade para as borboletas, 226

Look homeward, Angel, 225
Lunt, Alfred, 12, 278

Malden, Karl, 273
mês no campo, Um, 236
Muni, Paul, 13

O'Casey, Sean, 174
Odets, Clifford, 206, 246
Otelo, 58-59

Palaci, Jacques, 70
Philipe, Gérard, 27, 33, 231
Phoenix too frequent, A, 287
Provincetown Players, 28

Quem tem medo de Virginia Woolf?, 218, 227
Quinn, Anthony, 273-74

Reinhardt, Max, 264, 269
Rubinstein, Arthur, 30

Santa Joana, 238
Schnitzler, Arthur, 155
Shahn, Ben, 286
Shaw, George B., 238
Stanislavski, Constantin, 12n, 13, 28n, 33, 235, 263
Stern, Isaac, 30
Story theater, de Paul Sills, 103

Tandy, Jessica, 273
Taylor, Laurette, 11-12, 139
Tchékhov, 250
Theatre Guild, 28
Theatre Nationale Populaire, 27, 33
Thorndike, Sybil, 232
Turgueniev, Ivan, 236

Villard, Jean, 27

Welch, Mary, 273
Wilde, Oscar, 182
Williams, Tennessee, 64

ÍNDICE REMISSIVO

abordagem presentacional, 21-23
abordagem representacional, 21-23
ação do personagem, 187-191
ação, peça e papel, 244-253
andamento, 270
andar, 97-102
ao ar livre (exercícios com objetos), 168-173
audição, sentido da, 89
autoimagem, 38-41

carreira, 269-270
circunstâncias, peça e papel, 212-220
comunicação, 280-83
corpo, como recurso 23-24

desempenho de papéis, 39
dialetos e sotaques, 276-78

educação, 23
emprego, 267-68
emprego, arranjar, 267-68
ensaio, 254-264
estilo, 284-289
exercícios com objetos, 41
  ação do personagem, 187-191
  ao ar livre, 168-173
  básico, 126-130
  dotação, 153-160
  em geral, 114-125
  entradas, 131-139
  forças condicionantes, 174-180
  história, 181-186
  imediação, 140-44
  monólogo, 161-67

fala, 24
falar, 97-102
figurino e maquiagem, 278-79

história (exercícios com objetos), 181-186

idade, 228-232
identidade, 35-50
interpretação exagerada, 271
interpretação externa, 22
interpretação interna, 22

maquiagem, 278-79
memória emotiva, 67-74
memória sensorial, 68, 75, 85
monólogo, 161-67

objetivo, papel e peça, 233-39
objetos de liberação, 70-71
obstáculo, papel e peça, 240-243
olfato, 87

paladar, 88-89
papel (personagem), 204-211
particularização, 65-66
peça, primeiro contato com a, 197-203
pensar, 93-96
personagem (papel), 187-191, 204-211
'personalidade' (interpretação), 43
plateias, 145-152, 274-76
problemas práticos, 265-279
  andamento, ritmo, tempo, 270
  carreira, 269-270
  figurino e maquiagem, 278-79
  interpretação exagerada, 271
  nervosismo, 265-67
  padrões morais, 279
  plateia, 274-76
  sotaques e dialetos, 24, 277-78
  substituições no elenco, 272-74
  summer stock, 269-70
  talento, 23, 269
  temporadas longas, 271-72
  testes, 268-69

projeção de voz, 24
projeção, corpo e voz, 283
realidade na arte, 105-109
relação, peça e papel, 221-232
ritmo, 270

sentidos, usando os, 86-92
sotaques e dialetos, 24, 277-78
substituição, 51-53
summer stock, 269-70

talento, 23, 269
tempo, 270
toque, 88-89

visão de mundo, 25
visão, sentido da, 89
visibilidade, 283